Theodor Storms Verhältnis zur Volkspoesie

(Zugleich ein Beitrag zur Deutung des Sentimentalen bei Storm.)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der
Johann Wolfgang Goethe-Universität
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von
Gerhard Kunz
aus Frankfurt am Main

Buchdruckerei Otto E. Schröder, Frankfurt am Main
1936

1. Gutachter: Professor Dr. Franz Schultz
2. Gutachter: Professor Dr. Julius Schwietering.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Juli 1934.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547420_0018

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung: Storms Stellung innerhalb der Literaturgeschichte . . . 1

Hauptteil: I. A. Der Einfluß des Milieus auf den jungen Storm . . 3

B. Die Einwirkung zeitgenössischer Lyrik (Heine, Eichendorff, Mörike, Uhland) auf den Primaner und Studenten 5

II. Storms Sammeltätigkeit 6

III. Storms Stellung zum Volkslied 8

A. Storms Volksliedauffassung 8

B. Des Dichters Auffassung vom Wesen des Volksliedes im Vergleich zu den Storm beeinflussenden Kräften: a) die Romantik, b) Müllenhoff, c) Goethe 11

C. Das sentimentale Element. Storms Auswahlstandpunkt und seine Stellung zur Lyrik 18

D. Volksliedelemente in Storms Lyrik 37

1. Wortschatz 38

2. Syntax 53

3. Andere Stilmittel: Satzbildung, Wort- und Satzwiederholung, Frage, einleitungslose direkte Rede, Liedanfang 60

4. Poetische Mittel 86

5. Volksliedstoffe und die Stoffe von Storms Lyrik 95

6. Metrik 101

7. Ergebnis 123

IV. Die übrige Volkspoesie bei Storm: Sage, Märchen und Sprichwort 124

V. Die Verwendung der Volkspoesie in den Novellen . . . 130

1. Die Liedeinlage 132

2. Das Märchen 148

3. Die Sage 154

Literaturverzeichnis.

Theodor Storm: Sämtliche Werke in 8 Bänden. Hrsg. von Albert Köster, Leipzig, Inselverlag, 1923.

— Sämtliche Werke, Nachtragsband (Bd. 9) Spukgeschichten und andere Nachträge. Hrsg. von Fritz Böhme, Braunschweig, Westermann, 1913.

— Sämtliche Werke, Bd. 9—12: Aus dem Nachlaß 1—4. Briefe. Hrsg. von Gertrud Storm. 9. an seine Braut, 10. an seine Frau, 11. an seine Kinder, 12. an seine Freunde Hartmut Brinkmann und Wilhelm Petersen. Braunschweig, 1915—17.

— Deutsche Liebeslieder seit Johann Christian Günther, Berlin, 1859.

— Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius, 4. Aufl., Braunschweig, 1878.

Theodor Storm, Theodor Mommsen, Tycho Mommsen: Liederbuch dreier Freunde, Kiel, 1843.

Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Emil Kuh. Veröffentlicht von Paul R. Kuh. Westermanns Monatshefte 67, 1889/90.

Mörike-Storm-Briefwechsel. Hrsg. von Jak. Bächtold, Stuttgart, 1891.

Briefwechsel zwischen Th. Storm und Eduard Mörike (mit 17 weiteren Beigaben). Hrsg. von Hanns W. Rath, Stuttgart, 1919.

Der Briefwechsel zwischen Th. Storm und Gottfried Keller. Hrsg. und erläutert von A. Köster, 3. Aufl., Berlin, 1909.

Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Th. Storm. Hrsg. und erläutert von Georg J. Plotke. 2 Bände. München, 1917 und 1918.

Th. Storm und Heinrich Seidel im Briefwechsel. Hrsg. von H. Wolfgang Seidel. In: Deutsche Rundschau, Jahrg. 47, 1921, IV.

Hermione von Preuschen: Erinnerungen an Th. Storm. In: Deutsche Revue, Jahrg. 24, 1899, III.

Theodor Storm: Briefe an Friedrich Eggers. Hrsg. von H. Wolfgang Seidel. Berlin, 1911.

— Briefe in die Heimat aus den Jahren 1853—64. Hrsg. von Gertrud Storm. Berlin, 1907.

Theodor Fontane: „Der Tunnel über der Spree." Deutsche Rundschau 87. 1895/96.

Albert Köster: Prolegomena zu einer Ausgabe der Werke Th. Storms. Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig. Philolog.-Historische Klasse. 70. 1918, Heft 3.

Paul Schütze: Theodor Storm, sein Leben und seine Dichtung. 4. verbesserte und beträchtlich vermehrte Aufl. Hrsg. von E. Lange, Berlin, 1925.

Gertrud Storm: Theodor Storm. Ein Bild seines Lebens. 2 Bände. Berlin, 1912 f.

Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg. Hrsg. von Karl Müllenhoff, Kiel, 1845.

Karl Gratopp: Volkspoesie und Volksglaube in den Dichtungen Th. Storms. Diss. Rostock, 1914.

Otto Mensing: Volkssprache und Volkskunde bei Th. Storm. Nordelbingen 2, 1923.

Alfred Biese: Das Liederbuch dreier Freunde. In: Lit. Echo 20, 1917/18.

Enno Krey: Das Tragische bei Th. Storm. Diss. Marburg, 1914.

Hermann Stamm: Ein Beitrag zu Th. Storms Stimmungskunst. Diss. Erlangen. Eckernförde, 1914.

Willrat Dreesen: Romantische Elemente bei Th. Storm. Diss. Bonn. Dortmund, 1905.

Erich Schmidt: Theodor Storm. In: Charakteristiken, Bd. 1, 2. Auflage. Berlin, 1902.

— Theodor Storm. In: Deutsche Rundschau 24, 1880.

August Prockscb: Der Wortschatz Th. Storms. In: German.-romanische Monatsschrift, 1914.

Max Kirmsse: Th. Storm als Bibliophile. In: Jahrbuch deutscher Bibliophilen, 1917 und 1918.

Therese Rockenbach: Th. Storms Chroniknovellen. Diss. Münster. Braunschweig, 1916.

Walter Herrmann: Th. Storms Lyrik. Leipzig, 1911 (Probefahrten, Hrsg. von A. Köster. 17).

Hermann Binder: Th. Storm. Leipzig, 1913 (Deutsche Lyriker. 14).

Bruno Peyn: Th. Storms lyrisches Schaffen. Diss. Marburg, 1913.

Achim von Arnim und Clemens Brentano: Des Knaben Wunderhorn. Bd. 1—3. Heidelberg 1806 und 1808. — Bd. 4 nach Achim von Arnims handschr. Nachlaß hrsg. von Ludwig Erk, Berlin, 1854.

Karl Simrock: Die deutschen Volkslieder, Frankfurt a. M., 1851.

Heinrich Hoffmann von Fallersleben: Unsere volkstümlichen Lieder. 4. Aufl. Hrsg. von Prahl. Leipzig, 1900.

Ludwig Erk: Deutscher Liederhort. Leipzig, 1890 (1856).

Alfred Götze: Das deutsche Volkslied. Leipzig, 1929.

Hans Naumann: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig, 1922.

Paul Levy: Geschichte des Begriffes Volkslied. (Acta Germanica. Hrsg. von Henning, Bd. VII, Heft 3). Berlin, 1911.

John Meier: Kunstlied und Volkslied in Deutschland. Halle, 1906.

Heinrich Heine: Werke. Hrsg. von E. Elster, Leipzig.

Berthold Litzmann: Heine in Storms Halligfahrt. In: Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte, Ludwig Geiger zum 70. Geburtstag, 5. Juni 1918, als Festgabe dargebracht.

Johann Wolfgang Goethe: Werke. Weimarer Ausgabe.

Joseph Nadler: Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. 2. Aufl. Regensburg, 1924.

Andreas Heusler: Deutsche Versgeschichte. 3 Bände. Berlin u. Leipzig, 1295 ff. (Grundriß der germanischen Philologie, 8/,1 8/2, 8/3).

Richard M. Meyer: Deutsche Stilistik. München, 1913.

Jakob Minor: Neuhochdeutsche Metrik, Handbuch. Straßburg, 1902.

Albert Daur: Das alte deutsche Volkslied, nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet. Leipzig, 1909.

Robert Goetze: H. Heines „Buch der Lieder" und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied. Diss. Halle, 1895.

Paul Beyer: Ueber die frühsten Beziehungen H. Heines zum deutschen Volkslied. In: Euphorion 18. 1911.

Hans Haag: Ludwig Uhland. Die Entwicklung des Lyrikers und die Genesis des Gedichtes. Stuttgart und Berlin, 1907.

Harry Mayne: Uhlands Jugendlyrik. Diss. Berlin, 1899.

Joseph Nadler: Eichendorffs Lyrik. Ihre Technik und ihre Geschichte. (Prager deutsche Studien. Hrsg. von A. Sauer, Bd. 10). Prag, 1908.

Paul Neuburger: Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik. (Palaestra 145) Leipzig, 1924.

Maria Hilberling: Das Volkslied in Gottfried Kellers Werken. Diss. Frankfurt a. M., 1923.

S. Engelmann: Volkslied und Lyrik der Befreiungskriege. Diss. Heidelberg, 1909.

Günther Weydt: Literarisches Biedermeier. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Jahrg. 9, Heft 4, 1931.

Hellmut Trüper: Die norddeutsche Landschaft in der Kunst. Ihr Bild und ihre Seele. (Beiträge zur niedersächsischen Literaturgeschichte, hrsg. von Wilhelm Deimann. Bd. 1). Hannover, 1928.

Storms Stellung innerhalb der Literaturgeschichte.

Die von der literarischen Forschung gemeinhin als „Realismus" gekennzeichnete Epoche zwischen Romantik und Naturalismus trägt diese Bezeichnung nicht völlig zu Recht, denn keines Dichters g a n z e s Schaffen ist — sowohl zeitlich als auch inhaltlich — auf diesen etwas farblosen Hauptnenner zu bringen, zumal die Bedeutung dieses Stilbegriffes in verschiedenen Abschnitten deutschen Geisteslebens sich wandelte. Das an Problemen so reiche 19. Jahrhundert läßt sich nicht leicht in den engen Rahmen eines Systems bannen. Unter diesem Gesichtspunkt stellt der Begriff „Realismus" nur eine Notlösung dar. Mannigfache Versuche setzten in den letzten Jahren ein, um die Vielgestaltigkeit des 19. Jahrhunderts literarhistorisch neu einzuordnen. Manche dieser Arbeiten sahen das 19. Jahrhundert von der Romantik aus und bemühten sich auf diesem Wege, eine Synthese zwischen Romantik und „Realismus" herzustellen.

Neue Wege hat hier die Untersuchung von N e i s [1]) erschlossen, die Keller in historischer und stilkritischer Schau zum großen Teil von der Romantik her versteht und die eigentümliche Stilmischung des Schweizer Dichters aufzeigt.

Eine Arbeit D r e e s e n s [2]) aus dem Jahre 1905, die Storms Schaffen teilweise von der Romantik aus deutet, kann uns heute nicht mehr ganz befriedigen, weil der Verfasser sie nicht genügend in den großen literarischen Zusammenhang gestellt hat. Dagegen gab W e y d t [3]) mit seinen Untersuchungen über literarisches Biedermeier der literarischen Forschung das Rüstzeug zu völlig neuer Betrachtung. Doch scheint bei der Verwendung

---

[1]) E. Neis, Romantik und Realismus in Gottfried Kellers Prosawerken. Diss. Frankfurt, Berlin 1930.

[2]) W. Dreesen, Romantische Elemente bei Theodor Storm, Diss. Bonn, Dortmund 1905.

[3]) G. Weydt, Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter. Beiträge zum Biedermeierstil in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurter Diss. Heft 95 der Germanischen Studien, Berlin 1930. — Derselbe, Literarisches Biedermeier. „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", Jahrg. IX, Heft 4.

solcher neuer Stilbegriffe im Rahmen literarischer Zusammenhänge des begrifflich und systematisch noch nicht völlig erschlossenen 19. Jahrhunderts Vorsicht geboten. Der Deutung dieses Zeitraumes, in dem für unsere heutige Schau die Grenzen in jeder Hinsicht noch durchaus fließend sind, ist nicht gedient mit der Ablösung eines Begriffes — wie Realismus —, der allzu leicht erstarrte, durch einen neuen, dem diese Gefahr des Erstarrens bei einseitiger Anwendung nicht minder droht.

Aber in beiden Fällen, dem Geltenlassen solcher teils schon bestehenden, teils neu gefügten Stilbegriffe und der eingeschränkten Geltung dieser Begriffe bleibt ein Rest dichterischen Schaffens, der sich in kein System eingliedern läßt. Bei keinem zweiten der Großen des 19. Jahrhunderts tritt dieses Zusammenfließen der verschiedenen literarischen Richtungen so deutlich zutage wie gerade bei Theodor Storm. Diese Vielgestaltigkeit bedingt eine Stilmischung, die Storms Dichtungen eine eigene Note verleiht und den Dichter in Abstand nicht nur von seinen literarischen Freunden, sondern auch von den anderen „Realisten" des 19. Jahrhunderts rückt.

Schon Weydt[4]) nennt Storm eine Ausnahmeerscheinung; der sentimentale Gehalt trennt ihn von dem uns durch Weydt erschlossenen, literarischen Biedermeier. Trotz dem von Krey[5]) unternommenen Versuch, diese Haltung zu deuten aus dem Widerstreit zwischen der Sehnsucht nach Glück und dem Unvermögen, es zu erlangen — Krey stellt bei Storm einen männlich-kämpferischen Zug fest —, bleibt doch eine, nicht zu bestreitende, weiche, sentimentale Grundhaltung übrig. Wie gelangt Storm zu ihr, und wie wird sie in seinem Schaffen sichtbar?

---

[4]) Weydt, Lit. Biedermeier, S. 649.
[5]) E. Krey, Das Tragische bei Theodor Storm, Diss. Marburg 1914.

I. A. Der Einfluß des Milieus auf den jungen Storm.

Die Beschäftigung mit der Welt der Volkspoesie erstreckt sich fast über das gesamte Leben Storms. Die Einflüsse des „Milieus" auf seine Entwicklung sind in der frühen Jugend nicht zahlreich. Dennoch muß die Deutung seines Verhältnisses zur Volkspoesie sich auch auf des Dichters Jugendjahre ausdehnen. „Erzogen wurde wenig an mir", sagt Storm später in einem Brief an Kuh[1]), „aber die Luft des Elternhauses war gesund". Diese freie Erziehung und die Ungebundenheit sind die Vorbedingung für das Eindringen des Knaben in die Welt der Sage und des Märchens und die von dort gewonnenen lebhaften Eindrücke. Im Kreise der Schulfreunde und Nachbarskinder wurden an den langen Herbstabenden Geschichten erzählt, wobei die Gestalten des heimischen Volksglaubens äußerst lebendig vor die kindliche Phantasie traten[2]), die oft im Märchenreich weilte: im Stalle, in dem Lena Wies des Abends molk, glaubte Storm den alten Volksreim aus dem Märchen vom Däumling zu hören.[3]) Und die Gewohnheit der Großmutter Woldsen, ihren Enkeln an den Winterabenden Märchen und Geschichten zu erzählen, nahm der Knabe bald auf und unterhielt seine Geschwister mit allerlei Märchen.[4]) Die liebste Erzählerin aber war ihm Lena Wies, „die wie Scheherezade einen unerschöpflichen Born der Erzählung in sich trug".[5]) Es will viel heißen, wenn der Dichter später bekennt, daß außer Lena Wies kein Mensch ihn bis zu seinem 18. Lebensjahr wesentlich beeinflußt hätte.[6]) Ihre feierliche Erzählungs-

[1]) Der Briefwechsel zwischen Th. Storm und E. Kuh, Westermanns Monatshefte 67, S. 272.

[2]) Daß es sich um ein nachhaltiges Erlebnis gehandelt haben muß, beweist seine Erwähnung an drei verschiedenen Stellen: zuerst im „Volksbuch für das Jahr 1846" S. 81 u. ff., dann im Vorwort zu den „Geschichten aus der Tonne" (Werke VIII, S. 236 ff.) und schließlich in der Altersnovelle „Ein Bekenntnis" (Werke VII, S. 203). Auch Peyn (Th. Storms lyrisches Schaffen, Diss. Marburg, 1913, S. 146) weist auf diese Tatsache hin.

[3]) Werke III, S. 147 („Lena Wies").

[4]) Gertrud Storm, Th. Storm, Berlin 1912 f, Band I, S 52.

[5]) Werke III, S. 146.

[6]) Briefwechsel Storm—Kuh, Westermanns Monatshefte 67, S. 272 f. Brief Storms vom 13. August 1873.

weise, der Inhalt und das, später[7]) genau beschriebene, Innere der Wies'schen Stube, alle diese Faktoren wirkten zusammen: ein reizvolles Nebeneinander „romantischer" und realistischer Züge. Das Volk selbst glaubte noch an die Geister und Gespenster. Des Abends übermannte den Knaben in den unbeleuchteten Straßen der kleinen Stadt die Furcht.[8]) Auch die Totenlade auf dem Packhausboden des großelterlichen Hauses, die sich kurz vor dem Tode des Großoheims die Treppe herunter bewegt haben sollte, erregte das heimliche Grauen der Kinder.[9])

Im Ganzen übten Menschen einen verhältnismäßig geringen Einfluß auf den jugendlichen Storm aus, „dagegen habe ich durch Oertlichkeiten starke Eindrücke empfangen; durch die Heide, die damals noch zwischen Husum und einem Dorfe lag, — — durch den einsamen Garten meiner Urgroßmutter, durch den mit alten Bildern bedeckten „Rittersaal" des Husumer Schlosses etc., auch durch die Marsch, die sich dicht an die Stadt schließt, und das Wasser, namentlich den bei der Ebbe so großartig öden Strand der Nordsee".[10]) Er empfand das Geheimnisvolle der Natur derart, daß er manchmal wirklich glaubte, sich in einer anderen Welt[11]), einem Märchenland[12]) zu befinden. Storm beseelt stets aus der Landschaft heraus.[13]) So läßt sich sein Verhältnis zur Landschaft als eine schon in der Jugend vorhandene Bindung an diese Realität deuten.[14]) Storms Schaffen spiegelt die starke „Assimilation seiner Ausdrucksform an den Grundcharakter der Landschaft". [15]) Der Dichter fängt dies Letzte, ihre Grundstimmung ein: die Landschaft ist breitgelagert, erdschwer und einsam.[16]) Bei Storm ist „das Grauenhafte seiner weiten einsamen nordischen Landschaft . . . bei aller Herbheit doch stets von einer weichen, oft resignierten Schwermut erfüllt".[17])

---

[7]) Werke III, S. 148.
[8]) Werke III, S. 146 („Lena Wües").
[9]) Werke VIII, S. 145 („Aus Husumer Geschichtsquellen").
[10]) Briefwechsel Storm—Kuh, Westermanns Monatshefte 67, S 272 f., Storm an Kuh, 13. August 1873.
[11]) Briefwechsel Mörike—Storm, Stuttgart 1891 (auch im folgenden zitiert). S. 44, Storm an Mörike, November 1854, ebenso Werke II, S. 115 f.
[12]) Werke I, S. 315 f.
[13]) Hellmut Trüper, Die norddeutsche Landschaft in der Kunst. Ihr Bild und ihre Seele. Hannover 1928, S. 130.
[14]) Trüper S. 132.
[15]) Trüper S. 166.
[16]) Trüper S. 162.
[17]) Trüper S. 168.

Wenige, aber starke Eindrücke bilden den jungen Storm: die stille Kleinstadt mit der noch in der Welt von Zopf und Puder lebenden älteren Generation und ihrer Tradition, die heimatliche Landschaft, das Kinder- und Märchenreich.

B. Die Einwirkung zeitgenössischer Lyrik (Heine, Eichendorff, Mörike, Uhland) auf den Primaner und Studenten.

Da die deutsche Poesie sowohl im Elternhause[1]) als auch auf der Schule[2]) recht stiefmütterlich behandelt wurde, so öffneten sich seinem aufnahmefähigen Sinne ganz neue geistige Gebiete, als er während der Primanerzeit in Lübeck[3]) und später als Student in Kiel[4]) die neuere deutsche Lyrik kennen lernte. In Heine, Eichendorff, Mörike und Uhland ging dem begeisterten Jüngling eine völlig neue Welt auf. Heines „Buch der Lieder" wurde ihm zum starken dichterischen Erlebnis. Beachtlich ist der romantische Rahmen, der die spätere Schilderung der ersten Bekanntschaft mit Heines Lyrik[5]) umgibt. Daneben faßte er eine tiefe Neigung zu Eichendorffs Muse, deren romantischer Zauber ihn mächtig anzog.[6]) Heine und Eichendorff ergriffen den Dichter in seiner Jugend am nachhaltigsten.[7]) Einen neuen tiefen Eindruck übten 1838 Mörikes unlängst erschienene Gedichte auf Storm aus.[8]) Auch Uhlands Frühlingslieder schätzte er.[9]) Dagegen lehnte er schon damals alle verstandesmäßige Lyrik, wie die seines persönlichen Bekannten Geibel, scharf ab.[10])

---

[1]) Max Kirmsse, Th. Storm als Bibliophile, Jahrbuch deutscher Bibliophilen für 1917 (Deutscher Biblioph.-Kal.) 5. Jahrg. S. 38.

[2]) Meine Erinnerungen an Eduard Mörike", Werke VIII, S. 19. — „Der Amtschirurgus", Werke III, S. 162 f.

[3]) „Meine Erinnerungen an die Lübecker Gymnasiastenzeit und an Ferdinand Röse", Werke VIII, S. 12 ff.

[4]) „Meine Erinnerungen an Eduard Mörike", Werke VIII, S. 19 ff.

[5]) Werke VIII, S. 13 f.

[6]) Briefwechsel Storm—Kuh, Westermanns Monatshefte 67, 1890, S. 273, Brief Storms vom 21. August 1873. Peyn, Storms lyrisches Schaffen, S 26 ff.

[7]) Briefe in die Heimat, S. 35 f., Brief vom 24. Februar 1854.

[8]) „Meine Erinnerungen an Eduard Mörike", Werke VIII, S. 19 ff.

[9]) „Meine Erinnerungen an Eduard Mörike", Werke VIII, S. 19.

[10]) Literaturblatt des Deutschen Kunstblattes 1854, S. 25. Vergl. dazu B. Peyn, Storms lyrisches Schaffen, S. 15 Anm.

II. Storms Sammeltätigkeit.

Angeregt durch seinen Freund Theodor Mommsen, begann Storm Sagen, Märchen und Lieder aus Schleswig-Holstein zu sammeln.[1]) Die beiden Freunde überließen später die Ausbeute ihres Sammeleifers dem Philologen Müllenhoff, der bei 20 Beiträgen in den „Sagen, Märchen und Liedern der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg" auf Storms Mitteilung hinweist. Eine volkskundliche Untersuchung dieser Sammeltätigkeit würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Prinzipien des Sammelns dagegen sollen neue Anknüpfungspunkte für unsere Stilbetrachtung vermitteln.

Storms Kult der Vergangenheit, der sich in der pietätvollen Pflege all der Erinnerungen und altmodischen Gedenkstücke aus der Rokokozeit kundtut,[2]) wurde jetzt in neue Bahnen gelenkt. Das von der Romantik geweckte Interesse für die Volkspoesie äußert sich auch in der folgenden Richtung, dem literarischen Biedermeier, nun als Trieb zum Sammeln und Hegen.[3]) In den zwanziger und dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts entstehen besonders zahlreiche Volksliedsammlungen.[4])

Theodor Mommsen und Storm bitten in den öffentlichen Blättern der Herzogtümer um Beiträge für die beabsichtigte Sammlung, die eine schon lange empfundene Lücke innerhalb der Sagenbücher deutscher Provinzen ausfüllen soll.[5]) Mit Genugtuung verzeichnet es Storm später,[6]) daß Müllenhoff[7]) die beiden Freunde als die Begründer und Anreger einer Sammlung „für

---

[1]) K. Müllenhoff, Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg, Kiel 1845, Einleitung.

[2]) Ein Niederschlag davon findet sich in vielen Novellen. Vergl. auch E. Schmidt, Th. Storm; Charakteristiken, Bd. 1, S. 404.

[3]) Weydt, Literarisches Biedermeier.

[4]) P. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, Berlin 1911, S. 66.

[5]) Wieder abgedruckt ist dieser Mommsen-Stormsche Sammelaufruf in dem von Böhme 1913 herausgegebenen Nachtragsband von Storms sämtlichen Werken; Ausgabe Westermann, Braunschweig, 9. Bd., S. 75 ff.

[6]) Th. Storm, Briefe an seine Braut, S. 62, Brief vom April 1845

[7]) Müllenhoff, S. III.

unser Vaterland"[8]) erwähnt. Als Spiegelbilder des alten Volkslebens sollen Sagen, Märchen und Lieder aufgezeichnet und dadurch vor der Vergessenheit bewahrt werden.[9]) Aus Pietät gegen die Vorfahren gibt man die Stücke in der im Volke umlaufenden Fassung wieder. „Treue Auffassung und einfache Darstellung" sind die Grundsätze dieser Sammeltätigkeit,[10]) deren Beachtung auch Müllenhoff[11]) für Storm bestätigt. Von einem ihm selbst nicht erklärbaren Drange gehemmt, stilisiert Reinhard (in „Immensee") die Märchen nicht, sondern zeichnet sie genau so auf, „wie er sie selber gehört hatte".[12]) Die „von jeher angezweifelte Berechtigung zur poetischen Redaktion der alten Texte" im „Wunderhorn" gesteht Storm nur insofern zu, als sie „an die Persönlichkeit der alten Herausgeber" Arnim und Brentano geknüpft gewesen sei.[13]) Diese „Ehrfurcht vor dem Material" ist ein typischer Zug des Biedermeier.[14]) In seiner treuen Liebe zur Vergangenheit ist der Dichter der berufene Hüter dieser alten Schätze.[15]) Und wenn auch Mommsens und Storms Ankündigung historische und poetische Zwecke bei der Sammlung nicht gelten lassen will, so behauptet demgegenüber Müllenhoff mit Recht, patriotischer und poetischer Sinn habe die beiden geleitet.[16]) Der Inhalt des Aufrufs bestätigt uns die Richtigkeit der Anschauung Müllenhoffs. In dieser poetischen Beschäftigung mit dem alten Volksgut berührt sich Storm wieder mit der Haltung der Biedermeierzeit. In der Immenseeszene „Meine Mutter hat's gewollt", also dem Höhepunkt der Novelle, ist ausführlich die Rede vom Sammeln und Hegen.[17])

---

[8]) Th. Storm, Briefe an seine Braut, S. 62.
[9]) Nachtragsband (Westermannsche Ausgabe, 9. Bd., S. 76).
[10]) Nachtragsband (Westermannsche Ausgabe, 9. Bd., S. 77).
[11]) Müllenhoff, S. VI f.
[12]) Werke I, S. 275.
[13]) Werke VIII, S. 83.
[14]) Weydt, Literarisches Biedermeier, S. 643.
[15]) Nachtragsband (Westermannsche Ausgabe 9. Bd., S. 76).
[16]) Müllenhoff, S. III.
[17]) Weydt, Literarisches Biedermeier, S. 631.

III. Storms Stellung zum Volkslied.

A. Storms Volksliedauffassung.

Die Romantik hatte gerade für das Volkslied ein starkes Interesse entfacht.[1]) Dem von ihr erfaßten Storm steht das Volkslied, gemessen an des Dichters Einstellung zur übrigen Volkspoesie, in der Frühzeit durchaus im Vordergrund. Diese Tatsache ist begründet in Storms Auffassung vom Volkslied. Die hauptsächlichste Belegstelle bietet die Frühnovelle „Immensee", in der das Lob des Volksliedes in begeisterten Worten erklingt. Storms Stellung zum Volkslied ist die des Poeten, nur in der Rezension des 4. „Wunderhorn"-Bandes nähert er sich wissenschaftlicher Methode.

Storm dehnt das Volkslied auf das gesamte Volk aus, sowohl auf die niedere als auch auf die gebildete Schicht. Die geschilderten Menschen singen bei den verschiedensten Gelegenheiten des täglichen Lebens: der Hirtenkaspar beim Heimtreiben der Weidetiere („Immensee"),[2]) die Mädchen beim Flachsbrechen (Urfassung von „Immensee"),[3]) der Fährjunge bei Venedig (Urfassung von „Immensee"),[4]) das Zithermädchen in der Ratskellerszene der gleichen Novelle,[5]) der Maurer bei seiner Tätigkeit („Die Söhne des Senators"),[6]) der Wirt „Zur Wald- und Wasserfreude",[7]) Kinder am Weihnachtsabend („Immensee"),[8]) die Frau des Kaufmanns („Späte Rosen"),[9]) der Hauslehrer in einer Liebesszene („Im Schloß"),[10]) Reinhard und Elisabeth in der Liebesszene aus „Immensee";[11]) im Kreise der Gebildeten hat das Volkslied stets eine tiefere Funktion. Diese Beispiele ließen sich noch bedeutend vermehren. Jungen und alten Menschen mit

---

[1]) P. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 64 und 65 ff.
[2]) Werke I, 297.
[3]) Werke VIII, 205.
[4]) Werke VIII, 204.
[5]) Werke I, 281 f.
[6]) Werke V, 303.
[7]) Werke V, 139.
[8]) Werke I, 283.
[9]) Werke II, 47.
[10]) Werke II, 110 f.
[11]) Werke I, 296 f.

verschiedenem Temperament legt es der Dichter in den Mund. In den meisten Fällen handelt es sich um deutsche Lieder, daneben kommen auch italienische („Im Schloß,[12]) Urfassung von „Immensee")[13]) und holländische („Eine Malerarbeit")[14]) vor.

Das Volkslied wird nicht nur von allen Schichten gesungen, sondern auch von ihnen weitergetragen: „So geht's von Mund zu Mund" („Immensee").[15]) Da das Volkslied sich an das ganze Volk wendet und in jedem Einzelnen irgend eine Saite anklingen läßt — „unser eigenstes Tun und Leiden finden wir in diesen Liedern" („Immensee")[16]) — so scheint es, „als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten" („Immensee").[17]) Die eigentliche Entstehung jedoch ist dem menschlichen Verstande verborgen. Und wenn auch solche Lieder bei einer so sangesfrohen Bevölkerung wie der Venedigs „ewig neu" entstehen (Urfassung von „Immensee")[18]) — so schreibt Storm doch dem Volke nicht die Verfasserschaft zu, denn die Volkslieder „werden nicht gemacht, sie wachsen, sie fallen aus der Luft, sie fliegen über Land wie Mariengarn, hierhin und dorthin, und werden an tausend Stellen zugleich gesungen."[19]) Ein organisches Werden ist dunkel geahnt, die Art und Weise aber steht nicht zur Diskussion, denn jedes persönliche Urheberrecht fällt weg. Der Dichter glaubt demnach an eine Art dichtenden Volksgeistes.

Infolge dieser Auffassung wird natürlich auch der Zeitpunkt der Entstehung in die Ferne gerückt. Der Reiz und der Wert des Volksliedes werden noch erhöht durch sein Alter. Häufig wird ein a l t e s Volkslied erwähnt, so „Im Schloß",[20]), in den „Zwei Kuchenessern",[21]) in „Späte Rosen",[22]) in den „Zwei Königskindern",[23]) in den Briefen an die Braut,[24]) in der Rezension des „Wunderhorns".[25]) Das Alter erscheint dem Dichter als ein so charakteristisches Merkmal, daß er sogar das von ihm selbst ver-

---

[12]) Werke II, 110.
[13]) Werke VIII, 204.
[14]) Werke III, 120.
[15]) Werke I, 297.
[16]) Werke I, 296.
[17]) Werke I, 296.
[18]) Werke VIII, 204.
[19]) Werke I, 296.
[20]) Werke II, 95.
[21]) Werke III, 237.
[22]) Werke II, 46.
[23]) Werke VI, 313 und 316.
[24]) S. 50 und 58.
[25]) Werke VIII, 83.

faßte, als Volkslied ausgegebene Lied des Harfenmädchens in „Immensee“[26]) unter diesem Kennzeichen einführt. Manchmal wird das Alter der Lieder auch dadurch betont, daß diese mit der Vergangenheit oder der vorigen Generation verknüpft werden, so in „Späte Rosen“,[27]) „Hinzelmeier“[28]) und „Im Saal“.[29]) Hier ist das Lied ein Bestandteil des Stormschen Kultes der Vergangenheit: stets mit verklärt-sehnsüchtigem Blicke in die gute, alte Zeit zurückzuschauen. Oder die poetische Schau kennt Lieder, „in denen die Klage um den Glanz der alten Zeit wie ein ruheloser Geist umgeht“ („Im Schloß“).[30])

Die poetische Wertschätzung des Volksliedes ergibt sich aus den Attributen, mit denen es der Dichter belegt. In „Immensee“ spricht er von „schönen“ Liedern,[31]) Reinhard liest das „tiefsinnige“ „Ich stand auf hohen Bergen“ (Urfassung),[32]) in „Im Schloß“[33]) spielt Arnold „das liebe deutsche Lied »So viel Stern' am Himmel stehen«“. Derbe Lieder werden wie entschuldigend erwähnt: „Sie haben zufällig eins der schlechteren gehört . . . Das darf uns nicht irremachen“ (Urfassung von „Immensee“).[34]) Das Volkslied ist eng mit dem Volkscharakter verknüpft, es „ist wie das Volk, es teilt seine Schönheit, wie seine Gebrechen, bald grob, bald zierlich, lustig und traurig, närrisch und von seltsamer Tiefe“ (ebenda). Storm geht es um das von ihm idealisierte Volkslied, demgegenüber das ästhetisch schlechte verblaßt.[35]) Der urwüchsige, erdhafte Charakter vieler Lieder — „es ist wie ein Gang auf freier Heide“[36]) heißt es in der Rezension des 4. Wunderhorn-Bandes —, der ihre enge Verbindung mit dem Volke widerspiegelt, zieht den Dichter in seinen Bann. Dieses

---

[26]) Werke I, 302.
[27]) Werke II, 46.
[28]) Werke I, 340 f.
[29]) Werke I, 269.
[30]) Werke II, 110.
[31]) Werke I ,296.
[32]) Werke VIII, 205.
[33]) Werke II, 111.
[34]) Werke VIII, 204.
[35]) Aus dem Rahmen des schönen Liedes fällt auch das Studentenlied heraus: „Ein ganz scheußliches Studentenlied“, heißt es im „Herrn Etatsrat“ (Werke VI, 16); dem unsympathischen Etatsrat legt Storm verschiedene Studentenlieder in den Mund. Spuren des ungünstigen Bildes, das der Dichter von dem studentischen Korporationswesen erhielt (vergl. A. Köster, Einl. zu Storms Werken I, 9), sind in diese Novelle und in „Auf der Universität“ gedrungen.
[36]) Werke VIII, 84.

Moment macht Storm die gesamte Gattung wichtig. Und wenn auch nicht alle gleich hoch stehen, „es grünt und duftet doch überall und überall ist man in der Natur und überall auf deutscher Erde" (ebenda).

Auch die Melodie spielt eine bedeutende Rolle, und es ist auffällig, wenn sie nicht bekannt ist (Urfassung von „Immensee"),[37]) oder wenn einer vertrauten Weise ein fremder Text unterlegt ist („Im Schloß").[38]) Wie der Inhalt des Volksliedes so ist auch seine Melodie schön und entspricht dem Charakter der Lieder. Das Schnadahüpferl besitzt eine „lustige Melodie" („Immensee").[39]) Das „tiefsinnige »Ich stand auf hohen Bergen«" (Urfassung von „Immensee")[40]) hat eine solch innige, sich an das menschliche Gemüt wendende Weise, daß des Dichters Worte kaum ausreichen, um ihre ganze Schönheit und Tiefe auszuschöpfen; sie ist „so rätselhaft . . ., daß man nicht glauben kann, sie sei von Menschen erdacht worden" („Immensee").[41]) „Das sind Urtöne, sie schlafen in Waldesgründen".[42])

B. Des Dichters Auffassung vom Wesen des Volksliedes im Vergleich zu den Storm beeinflussenden Kräften:

a) Die Romantik, b) Müllenhoff, c) Goethe.

Storms Volksliedbegriff ist in seinen Grundzügen romantisches Gut. Die Romantik begründete den Glauben an die Schönheit und Kraft der alten Volkslieder[1]) und beeinflußte mit ihren theoretischen Auslassungen über das Wesen des Volksliedes noch viele Jahrzehnte.[2]) Die verschiedenen Definitionen des Begriffes Volkslied aus der romantischen Zeit scheint Storm nicht gekannt zu haben; die geringe Literaturkenntnis der Frühzeit wird der Grund gewesen sein.

Wie Storm und die Romantik schätzte schon Herder die Volkspoesie sehr; er wies besonders dem Volkslied eine hohe Stellung zu.[3]) Hier ergibt sich eine interessante Parallele zu

---

[37]) Werke VIII, 205.
[38]) Werke II, 123.
[39]) Werke I, 296.
[40]) Werke VIII, 205.
[41]) Werke I, 296.
[42]) Werke I, 297.
[1]) P. Levy, Geschichte des Begriffes Volkslied, S. 65 f.
[2]) a. a. O. S. 66 f.
[3]) a. a. O. S. 37.

Storm. „Das Volkslied war für Herder . . . geradezu ein Spiegel, fast eine Photographie des Volkes selber",[4]) für Storm ist es „wie das Volk, es teilt seine Schönheit, wie seine Gebrechen . . ." (Urfassung von „Immensee").[5])

Die Romantik verstand unter „Volk" im allgemeinen die unteren Stände, ungebildete und unverbildete Menschen, sie schilderte ihre Menschen oft ohne bürgerlichen Beruf.[6]) Dieses romantische Empfinden bricht auch bei Storm noch verschiedentlich durch, so in „Immensee", wo Reinhard Volkslieder sammelt und botanisiert.[7]) Der Dichter läßt gerne fahrende Musikanten auftreten („Immensee",[8]) Urfassung von „Immensee",[9]) „Zur Wald- und Wasserfreude"[10]); eine echt romantische Figur ist besonders das „Zithermädchen mit feinen, zigeunerhaften Zügen" in „Immensee".[11])

Weil die Volkspoesie Zeugnisse des alten Volkslebens darstellt, sammelt Storm sie.[12]) Der gleiche Gedanke bildet die Triebfeder romantischer Sammler: Im „Wunderhorn" will Brentano „diese Nachklänge alter Kraft und Unschuld" festhalten.[13]) Storm beschäftigt sich häufig mit dem „Wunderhorn": er besprach den 4., von Ludwig Erk herausgegebenen Band dieser Sammlung[14]) und verglich, wie er mitteilt, die darin wiedergegebenen Lieder mit den von Arnim und Brentano in den ersten Bänden gesammelten. Im „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius" gibt Storm „Des Knaben Wunderhorn" als Quelle für die im „Hausbuch" mitgeteilten Volkslieder an;[15]) endlich finden sich in den volkstümlichen Gedichten mehrere Parallelen zu Versen aus dem „Wunderhorn".[16])

Auch die Betonung des Alters teilt der Dichter mit der Romantik. Schon bei Montaigne und Herder war dieses Moment

---

[4]) a. a. O. S. 37
[5]) Werke VIII, 204.
[6]) P. Schütze, S. 240 ff.
[7]) a. a. O. S. 240.
[8]) Werke I, 281 f. und 301 f.
[9]) Werke VIII, 201 f.
[10]) Werke V, 158 f.
[11]) Werke I, 281.
[12]) Nachtragsband (Westermanns Ausgabe, 9. Bd. S. 77).
[13]) P. Levy, S. 75.
[14]) Werke VIII, S. 82 ff. Der Satz von der „Feile des Dichters" stammt aus dem Vorwort Erks („Wunderhorn", Bd. 4, ed. Erk, 1854).
[15]) Th. Storm, „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius", 4. Aufl., Braunschweig 1878, S. 140.
[16]) Darüber soll weiter unten noch gehandelt werden.

ein charakteristisches Merkmal für das Volkslied,[17]) dann heben Percy und Mac Pherson,[18]), Goethe[19]) und Brentano[20]) es hervor.

Wenn Storm das Volkslied als s c h ö n empfand, so gingen ihm auch darin die Romantik und der Sturm und Drang voran. A l t und s c h ö n waren bis zu Herder die einzigen Epitheta.[21]) Herder singt geradezu einen Hymnus auf die ganze Gattung,[22]) er[23]) und Bürger[24]) preisen ihre lyrische Gewalt. Auch die Romantik legt ästhetische und poetische Maßstäbe an. A. W. Schlegels Aeußerung[25]) „unergründlich tief und göttlich edel" kennzeichnet diese Einstellung. Friedrich Schlegel tut „das Rohe und Gemeine, aber auch das Unbedeutende, ganz Alltägliche"[26]) ab als nicht zum wahren Volkslied gehörig. Die lyrische Wertschätzung und schwärmerische Begeisterung der Romantik tut sich kund in A. W. Schlegels Satz: „Wenn nichts mit klügelnder Willkür empfunden, sondern Alles mit der reinsten und kindlichsten Anschauung aufgefaßt ist, dann geht jener ahndungsvolle Unzusammenhang hervor, der uns mit unaussprechlichem Zauber festhält."[27]) Wie Storm in „Immensee" von einer Melodie spricht, „die so rätselhaft ist, daß man nicht glauben kann, sie sei von Menschen erdacht worden"[28]), und von Urtönen „in Waldesgründen: Gott weiß, wer sie gefunden hat",[29]) so umgibt auch Jakob Grimm das Volkslied mit einem mystischen Glanz, dergestalt, daß „der Erdenmaßstab nicht zu der alten Volksdichtung hinaufreiche".[30])

Auch Storms Auffassung von der Entstehung des Volksliedes war in der romantischen Epoche schon geistig vorbereitet. A. W. Schlegel schrieb 1800: „Will man behaupten, vollkommene Deutlichkeit sei das wesentlichste Erfordernis zur Volkspoesie, so möchte man mit ihr ganz auf den Irrweg geraten".[31]) Ihr Ursprung war der Romantik „in Geheimnis und in Dunkel ge-

[17]) P. Levy, S. 29.
[18]) a. a. O. S. 24.
[19]) a. a. O. S. 48 f.
[20]) a. a. O. S. 75.
[21]) a. a. O. S. 29.
[22]) a. a. O. S. 37.
[23]) a. a. O. S. 36.
[24]) a. a. O. S. 55.
[25]) a. a. O. S. 68.
[26]) a. a. O. S. 71 f.
[27]) a. a. O. S. 68.
[28]) Werke I, 296.
[29]) Werke I, 297.
[30]) P. Levy, S. 77 f.
[31]) a. a O. S. 65.

hüllt".[32]) Während sie aber noch dem ganzen Volke die Verfasserschaft zuschrieb, geht Storm darüber hinaus und läßt den Volkslieder sammelnden Reinhard auf Erichs Vermutung, „Schneidergesellen und Friseure, und derlei luftiges Gesindel" seien die Verfasser, antworten: „Sie werden gar nicht gemacht . . ."[34]) Die Meinung der Brüder Grimm, es dichte „sich selbst" (J. Grimm),[35]) und im Gegensatz zu dem „mit Bewußtsein und Absicht" (W. Grimm) gedichteten Kunstlied gingen Volkslieder „wie alles Gute in der Natur . . . aus der stillen Kraft des Ganzen leise hervor" (J. Grimm)[36]) steht Storms romantischer Formulierung[37]): „Sie wachsen, sie fallen aus der Luft . . ." noch am nächsten. Unser Dichter unterscheidet sich darin von der älteren Romantik, daß er deren Trennung zwischen der höheren Gesellschaftsschicht, die als Verfasser von Volksliedern nicht in Frage kommt, und den dichtenden „geringeren" Ständen (A. W. Schlegel)[38]) nicht mitmacht.

Der Stormsche Gedanke, sie „werden an tausend Stellen zugleich gesungen",[39]) war ähnlich schon bei J. Grimm[40]) ausgeprägt: Die Volkslieder haben sich „sozusagen von selber an- und fortgesungen". Das Epitheton „rätselhaft" findet sich bei Friedrich Schlegel[41]) und Storm, bei diesem allerdings ist es auf die Melodie beschränkt. Storms Definition, „das sind Urtöne, sie schlafen in Waldesgründen"[42]) kehrt in ähnlicher Fassung bei von der Hagen[43]) wieder, der das Weiterleben der Volkslieder den zum „Teil gewiß uralten, und mit den Liedern zugleich erwachsenen" Singweisen zuschreibt.

Mit Karl Müllenhoff, an dessen Sammlung „Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg" Storm selbst mitgearbeitet hatte, und die er später noch häufig benutzte,[44]) verbinden den Dichter direkte Fäden. Zwar zeigen

---

[32]) a. a. O., S. 66 und 68.
[33]) a. a. O., S. 66, 69, 74, 77.
[34]) Werke I, 296.
[35]) P. Levy, S. 66.
[36]) P. Levy, S. 77.
[37]) Werke I, 296.
[38]) P. Levy, S. 69.
[39]) Werke I, 296.
[40]) P. Levy, S. 77.
[41]) P. Levy, S. 71.
[42]) Werke I, 297.
[43]) P. Levy, S. 80 f.
[44]) Karl Gratopp, Volkspoesie und Volksglauben in den Dichtungen Th. Storms, Rostocker Diss. 1914. — Therese Rockenbach, Th. Storms Chroniknovellen, Diss. Münster 1916.

die Betonung des Alters, der Volksbegriff und der Glaube an das dichtende Volk Müllenhoff in der Einleitung zu seiner Sammlung auf dem allgemeinen Boden der Romantik, doch sind darüber hinaus einige direkte Beziehungen zwischen Müllenhoff und Storm vorhanden. Sagt Müllenhoff[45]): „Das Lied gibt im rechten Augenblicke der Empfindung eines ganzen Landes Worte", so Storm, wir fänden „unser eigenstes Tun und Leiden . . . in diesen Liedern".[16]) Beide beurteilen das Volkslied von ästhetischer Warte aus. Müllenhoff[47]): „es wäre Unverstand, nach der Entartung seinen Wert zu beurteilen. Das echte Volkslied, voll frischer Sinnlichkeit und absichtsloser Naturwahrheit, ist keusch, ohne Ziererei und niemals gemein und platt. Es kann eben so wenig, wie jede andere Poesie, ohne Idealität bestehen". Storms Aeußerungen in der Urfassung von „Immensee"[48]) und in der „Wunderhorn"-Rezension[49]) bewegen sich auf der gleichen Ebene. Ebenso wie Storm das Volkslied auf alle Schichten ausdehnt, betont Müllenhoff[50]) bereits, es dürfe „ein echtes Volkslied . . . auf gleiche Wirkung bei hoch und niedrig rechnen."

Irgendwelche weiteren direkten Anklänge an die beiden Zusätze Arnims im Anhange des „Wunderhorns", dem Sendschreiben „Von Volksliedern" und der Nachschrift „An den Leser", sind bei Storm nicht festzustellen.

Dagegen wirkte Goethe sehr stark auf den Dichter ein. Dieser las nicht nur eifrig Goethes Werke,[51]) er wies auch ausdrücklich auf dessen Rezension des ersten „Wunderhorn"-Bandes hin.[52]) Viele deutliche Parallelen ergeben sich. Auch Goethe spricht[53]) vom „lyrischen Genuß" der Volkslieder und hebt das ästhetische Vergnügen an ihnen, auch für die Gebildeten, hervor, denn „dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann".[54]) Demgemäß schließt er[55]) Gemeines, Plattes und Doktrinäres aus diesem Rahmen aus. Ueber die Entstehung der Lieder

---

[45]) Müllenhoff, Einleitung, S. XXXVI.
[46]) Werke VIII, 205.
[47]) S. XXIX.
[48]) Werke VIII, 204.
[49]) WerkeVIII, 84.
[50]) S. XXVIII.
[51]) Erinnerungen an die Lübecker Gymnasiastenzeit und an F. Röse, Werke VIII, 13. — Erinnerungen an Eduard Mörike, Werke VIII, 19.
[52]) Besprechung des 4. „Wunderhorn"-Bandes, Werke VIII, 83.
[53]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 355.
[54]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 356.
[55]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 357.

meint Goethe[56]), sie seien vom Volk „gewissermaßen ausgegangen", andererseits aber sind sie „weder vom Volk noch für's Volk gedichtet".[57]) Ihre Verknüpfung mit dem Volk dokumentiert sich für Goethe in der Bezeichnung „Volkslied": „weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben".[58]) Goethe legt auf die organische Entwicklung mehr Gewicht als Storm und leitet daraus das Recht zur Kritik und poetischen Redaktion ab.[59])

Sehr stark nähern sich beide Dichter in der starken Hervorhebung der Melodie. Die Definitionen sind auf denselben Ton abgestimmt. Spricht Storm[60]) von Urtönen „in Waldesgründen; Gott weiß, wer sie gefunden hat", und von einer Melodie, von der „man nicht glauben kann, sie sei von Menschen erdacht worden",[61]) so erwähnt Goethe[62]) zu den im Elsaß aufgeschriebenen 12 Liedern „die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat." Storm[63]) charakterisiert die Verbreitung der Volkslieder: „So geht's von Mund zu Mund", Goethe[64]) glaubt, den Liedern des „Wunderhorns" könnte erst dann „ganz ihr Recht widerfahren", wenn sie „in ihrem eigenen Ton- und Klangelement von Ohr zu Ohr, von Mund zu Mund getragen" würden.

Darüber hinaus weisen Goethes Rezension und die Immenseestelle manche Parallele auf. Aus Goethes Beurteilung einzelner Lieder des „Wunderhorns" konnte Storm die Einsicht gewinnen, daß diese Lieder „wie das Volk" (Urfassung)[65]) seien und dessen Eigenschaften teilten. Auch die zur weiteren Charakteristik dienenden Epitheta kommen bei beiden Dichtern in gleicher Weise vor. Storm[66]) sagt: „bald grob, bald zierlich, lustig und traurig, närrisch und von seltsamer Tiefe"; die Melodie ist „rätselhaft"[67])

Eine Reihe gleicher und ähnlicher Epitheta findet sich in Goethes Rezension (die angegebenen Seitenzahlen beziehen sich sämtlich auf die Weimarer Ausgabe I, 40.):

---

[56]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 338.
[57]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 356 f.
[58]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 356 f.
[59]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 358.
[60]) Werke I, 297.
[61]) Werke I, 296.
[62]) Weimarer Ausgabe IV, 2, S. 2. Vergl. A. Götze, Das deutsche Volkslied, Leipzig 1929, S. 22. P. Levy, S. 48.
[63]) Werke I, 297.
[64]) Weimarer Ausgabe I, 40, S. 337 f.
[65]) Werke VIII, 204.
[66]) Ebenda.
[67]) Werke I, 296.

„wahr und derb“ (353),
„derb lustig“ (345),
„sehr zierlich“ (340),
„zart und zierlich“ (352),
„lustig“ (339),
„gar lustig“ (344),
„seltsam, tragisch“ (343),
„seltsam“ (350),
„närrisch“ (339),
„tief, rätselhaft“ (339),
„tief und ahnungsvoll“ (345),
„rätselhaft“ (339),
„rätselhafte Fabel“ (341).

Dieser ausgedehnte Vergleich ergibt Storms starke Bindung an die Strömungen seiner und der unmittelbar vorausgehenden Zeit. Der junge Storm, wie er uns in „Immensee“ entgegentritt, ist überwiegend Kind der Romantik. Ohne sie ist sein frühes Verhältnis zur Volkspoesie nicht denkbar. Paul Levy in seiner „Geschichte des Begriffes Volkslied“ hat daher den Dichter ganz falsch eingeordnet, wenn er ihn erst in dem Kapitel „Von Pommer bis zur Jahrhundertwende“, also im letzten Dezennium des 19. Jahrhunderts kurz erwähnt.[68]) Storms Stellung zum Volksliede muß unmittelbar im Anschluß an die Romantik gewürdigt werden, sowohl inhaltlich als auch zeitlich, denn seine erste größere Novelle „Immensee“ erschien bereits 1848. Ja, noch v o r Uhland müßte diese Betrachtung eingeschoben werden, da Uhland dem Volksliede schon bedeutend kritischer gegenübertritt als die Hauptvertreter der Romantik.

Die poetische, lyrische Deutung und die sich daraus ergebende Ueberschätzung des Volksliedes eignen Storm und der Romantik gleichermaßen. Der Dichter folgt auch in der Bevorzugung des Volksliedes gegenüber der anderen Volkspoesie durchaus romantischen Spuren.

Und doch ist damit Storms Volksliedbegriff noch nicht restlos erklärt. Die Veranlagung des Dichters und seine Stellung zur Lyrik bilden die zweite Komponente seines Verhältnisses zur Volkspoesie.

---

[68]) Paul Levy, S. 162 f.

C. Das sentimentale Element bei Storm, sein Auswahlstandpunkt und seine Stellung zur Lyrik.

Storms Verhältnis zur Volkspoesie ist nicht leicht auf eine einheitliche, kurze Formel zu bringen. Vollständig wird das Bild erst, wenn man den Dichter in seiner Wesenheit einbezieht. Häufig unterschätzt die literarhistorische Forschung die Bedeutung dieses Momentes, so vor allem Dreesen,[1]) der Storms Einstellung zur Romantik allzusehr auf frühe literarische Beeinflussung und den Charakter der nordischen Landschaft zurückführt. Das sind gewiß gewichtige Charakteristika, die das Bild der künstlerischen Persönlichkeit Storms in einzelnen Hauptzügen herausstellen, es aber nicht abrunden.

Die liedhafteste Frühnovelle, „Immensee", ist ein Musterbeispiel für Storms romantische Haltung. Auch in den anderen Novellen aus der ersten Hälfte seines Schaffens klingen die Einlagen so stark an den Volkston an, daß daraus eine Grundanschauung zu folgern ist: der volksliedhafte Ton stellt für den Dichter die erstrebenswerte Form lyrischer Aeußerung dar. Das Volkslied ist Storm also indirekt Ideal, das vorerst sein lyrisches und — durch die Art der Einlagen — novellistisches Schaffen weitgehend bestimmt. Die Verwendung der Einlagen in „Immensee" bedingt eine Ansicht vom Volkslied, die wesentliche Züge desselben in weicher, vom Gefühl bestimmter Art erblickt. Der Dichter bevorzugt die Lieder, die einen ausgesprochenen Stimmungsgehalt besitzen: leicht tragische, düstere, sentimentale. Mit dem Gesamtvolkslied hat Storm die Simplizität des Ausdruckes, die Straffheit der Handlung und die sangbare Form gemein.[2]) Eichendorff und Heine, die beide diese Elemente gleichfalls — aber zeitlich früher — aufnehmen, geben ihrer Lyrik durch ein ihr Schaffen kennzeichnendes Stimmungsmoment eine besondere Note. Die Wurzeln ihrer Lyrik gehen zu dem Volkslied l y r i s c h e n Charakters, während Uhland mehr der e p i s c h e n Richtung des älteren Volksliedes verpflichtet ist.[3]) Die naive, volksläufige Form des Volksliedes wird von Eichendorff und Heine aufgenommen, mit musikalischen Elementen aufgefrischt und unter Beibehaltung der gewollt schlichten — aber nicht mehr

[1]) W. Dreesen, Romantische Elemente bei Th. Storm. Bonner Diss. Dortmund 1905.

[2]) Vergl. weiter unten S. 37 ff.

[3]) J. Nadler, Eichendorffs Lyrik; ihre Technik und ihre Geschichte. Prager deutsche Studien, Bd. 10, 1908, S. 222.

naiven — Sprache ins Künstlerische umgegossen. Das Volkslied besitzt, als Folge des Zersingens, viele Unebenheiten;[4]) Heine, häufig auch Eichendorff, eignet eine oft fast selbstverständlich anmutende Leichtigkeit und Grazie der Verse.[5]) Dieses aus dem breiten Strom der Volkspoesie und von der Kunstpoesie gleicherweise gespeiste Lied übt seinen unwiderstehlichen Zauber auf den jungen Storm aus; mit dem Kunstmittel der Situation und der Stimmungstechnik übernimmt Storm gleichzeitig auch die volksliedhaften Elemente; der Kunstdichter wirft den zündenden Funken hinein.

So groß ist die erlebnisartige Begeisterung für Heine, daß dessen abstoßende Seiten: zuweilen eine leicht zynische Art, manchmal plötzliches Abbiegen ins Frivole, für den jungen Storm gar nicht ins Gewicht fallen, wie die in den Erinnerungen erwähnten und auch noch die im „Hausbuch" gewählten Gedichte zeigen. So stark hatte eine bestimmte Gattung der Heineschen Poesie ihn gefangen genommen. Es sind die Gedichte, die durch einen weichen, liedhaften Klang sofort auf das Gemüt wirken. Heine und Eichendorff eignet dieser spezifisch weiche, vor Storms strengem Kunstrichtersinne gut bestehende lyrische Ton. Die Motive sind meist dem Liebes- und Naturleben entnommen. Die für Storm in Betracht kommenden Gedichte, besonders die in den „Erinnerungen an die Lübecker Gymnasiastenzeit und an F. Röse" erwähnten,[6]) werden von einer zartduftigen Naturstimmung getragen, die, besonders bei Heine, zum Schluß noch sanft nachklingt und gerade hierdurch auf Storm eine Anziehungskraft ausübt. Vor allem bei Heine grenzt die Stimmung manchmal an das leicht Melancholische, geht in einzelnen Fällen ins Schaurige, bei beiden Dichtern häufig ins Sentimentale über.

Sie sind aber in ihrer Gesamteinstellung echte Kinder ihrer Zeit, die noch stark unter dem Ausfluß einer wesentlich gefühlsmäßig gegründeten Romantik stand. Neben der Herrschaft der Phantasie wird die Romantik durch einen milden, innigen Ton gekennzeichnet, der vor allem die Lyrik jener Epoche durchzieht. Vorausgegangen war der Sturm und Drang, dessen Lyrik sich vielfach an das Volkslied anlehnte und auf die Volkspoesie wiederum befruchtend wirkte. Im Vordergrund stand weniger das epische als vielmehr das lyrisch betonte Volkslied. Die Roman-

[4]) Götze, Das deutsche Volkslied, S. 21.
[5]) W. Herrmann, Th. Storms Lyrik (Probefahrten, hrsg. von A. Köster, 17), 1911, S. 30.
[6]) Werke VIII, 14.

tik vor allem bevorzugte es. Ein neuer Volksliedstil mit sentimentalem Einschlag steht am Ende der Entwicklung.

Mit dieser gefühlsbetonten Richtung wurde nun Storm bekannt. Ihre Spuren durchziehen sein gesamtes lyrisches und novellistisches Schaffen, besonders das der Frühzeit, weil da die Eindrücke noch ziemlich frisch sind. Die Lyriker der Geniezeit stellen gerade für unseren Dichter erst die Brücke dar zu der von ihm verehrten Romantik. Viele Novellen der ersten Hälfte zeigen Storms Fühlen aufs engste verbunden mit der Zopf- und Puderzeit. Gelegentliche, besonders bei Voß wahrnehmbare, Anklänge an diese Epoche wertet Storm, soweit sie idyllischen, anschaulichen Charakter tragen, als trauliche Zeichen der Großväterzeit. In dieser Weise zitiert er die genannten Dichter verschiedentlich. Alle inhaltslose, gefühlsarme, lediglich konventionellen Zwecken dienende Poesie aus jener Epoche aber lehnt er scharf ab.[7]) So ist es richtungweisend, wenn der Dichter sein „Hausbuch aus deutschen Dichtern" mit der, ganz neue Töne anschlagenden, Lyrik Claudius' einleitet.[8]) Wurzelt so Storm mit einer Seite seines Wesens in dieser vorklassischen Periode, so boten ihm doch erst die Spätromantiker den großen dichterischen Impuls. In Bezug auf Storms dichterische Tätigkeit besteht zwischen Volkslied, Romantik und Sturm- und Drangzeit innere Verwandtschaft. Diese drei zusammenkommenden Strömungen bedingen Storms Stellung zur Lyrik und wirken auch auf seine Dichtung ein.

Stärker hervor tritt Storms Neigung in der Auswahl der verwendeten oder angedeuteten Lieder sowie bei Anklängen an eine gewisse Richtung von Volksliedern. Starke Eindrücke gruben sich bei ihm tief ein und kehren dann mehrfach in seinem Schaffen wieder.[9]) Die vielen Parallelen vom Volkslied oder zu volksliedhafter Poesie ergeben, auf eine Linie gebracht, ein getreues Abbild der Stormschen Neigungen und Vorstellungen.

Als Heine vom Volkslied erfaßt war, ahmte er es erst schülerhaft nach.[10]) Dessen naive Art und die als Folge des Zersingungsprozesses auftretenden Sprachholperigkeiten bildete er „zur

---

[7]) Vergl. im einzelnen S. 32 ff.

[8]) Vorrede zum „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius", Werke VIII, S. 114.

[9]) Peyn, Storms lyrisches Schaffen, S. 146 f. Werke VIII, S. 13 ff., S. 19, S. 110.

[10]) R. Goetze: H. Heines „Buch der Lieder" und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied, Diss. Halle 1895, S. 6.

Manier" aus.[11]) Erst allmählich machten Heine und Uhland Geist und Ton des Volksliedes sich zu eigen. Storm durchläuft diese Entwicklung nicht. Er erlebt Heine, also vom Künstler modifizierte Volkslied - Elemente, bevor die Welt der Volkspoesie sich ihm erschließt. Diese indirekte Beeinflussung wird deutlich an Hand der bei Storm verhältnismäßig geringen direkten Entlehnungen vom Volkslied, von Manier gar kann keine Rede sein. Denn hätte der Dichter das Volkslied unmittelbar erlebt, so müßten sich bei der Eigenart seines lyrischen Schaffens der Frühzeit[12]) mehr Parallelen ergeben.

Dagegen finden sich vielfach Anklänge an Storms Vorbilder Heine und Eichendorff.[13]) Storm dichtet also im Volksliedstil in erster Linie deshalb, weil das Heineerlebnis und die Verehrung für die Eichendorffsche Dichtung ihn zu dieser, bei seinen Meistern so wirkungsvoll durchgeführten, Stilmischung gelangen ließen; er gelangt nicht auf programmatischem Wege dahin.

Gerade die beschränkte Zahl der volksliedhaften Belege gibt trefflichen Aufschluß über den Weg des jungen Storm zum Volkslied. Dessen häufig unreine Reime und die sonstigen Regellosigkeiten des Stils sind nicht Storms Art. Quelle und Vorbild ist ihm hier in erster Linie das „Wunderhorn", dessen Herausgeber das ihnen anvertraute Liedergut stilisierten, indem sie nach eigenem Gutdünken änderten, kürzten, vom poetischen Standpunkte aus wahrnehmbare Regelwidrigkeiten nach Möglichkeit beseitigten und manchen Liedern größeren künstlerischen Reiz verliehen. Dieser Art gibt Storm den Vorrang, und noch im „Hausbuch" machen die von Arnim und Brentano umgewandelten Lieder die Hälfte der dort angeführten 20 Volkslieder aus. Es ist bezeichnend, daß der Dichter, der, wie die Angaben im „Hausbuch" zeigen,[14]) auch späterhin noch fleißig Volksliedersammlungen studierte, das „Wunderhorn" bevorzugt. Sehr deutlich prägt sich das beispielsweise aus in dem „Lied des Heimwehs"[15]) »Zu Straßburg auf der Schanz«. Nach Storms Worten stand ihm neben dem „Wunderhorn" u. a. auch Ludwig Erks „Deutscher Lieder-

---

[11]) R. Goetze: H. Heines „Buch der Lieder" und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied, S. 4.

[12]) Peyn, S. 18 ff.

[13]) Peyn, S. 18 ff.

[14]) Vergl. die Angaben über die Benutzung der Volksliedersammlungen, „Hausbuch" 4. Aufl. S. 140.

[15]) Vergl. „Immensee" - Urfassung, Werke VIII, S. 205.

hort" zur Verfügung. Erk schöpfte das Lied aus dem Volksmund und benutzte außerdem noch fliegende Blätter vom Ende des 18. Jahrhunderts. Die charakteristischen Unterschiede beider Fassungen erhellen aus einer Vergleichung:

Erk, Nr. 172, S. 374 f. — Storm, „Hausbuch aus deutschen Dichtern", S. 159 f.

Die Erksche Fassung ist viel naiver in der Ausdrucksweise, volkstümlicher in den Bildern und Vorstellungen („Himmelskönigin" und „die lieben Englein" anstelle des späteren „Himmelskönig, Herr"), einfacher in der Motivierung der Flucht. Durch die Wahl der Bilder und die Art der Motivierung gewinnt das Lied bei Arnim und Brentano an künstlerischem Gehalt und findet in dieser Form Storms Beifall. Auch für Elisabeths Klage in „Immensee" »Meine Mutter hat's gewollt« war das Lied aus dem „Wunderhorn" Vorbild.[17])

Kennzeichnend für Storms künstlerischen Geschmack ist weiterhin das in seinen Novellen häufig erwähnte „So viel Stern am Himmel stehn", das gleichfalls auf das „Wunderhorn" zurückgeht, aber nach Prahls[18]) Meinung von Arnim und Brentano kaum verändert worden ist, dagegen hauptsächlich aus dem Gedichte von Canitz „Soll ich meine Doris missen?" neue Elemente aufnahm.

Auch an damals gerade aufkommende Lieder, die rasch in den Besitz des Volkes übergingen, lehnte sich Storm gerne an. In „Im Schloß" (Werke II, 123) singt der Privatlehrer „in bekannter Volksweise", d. h. nach der Volkslied-Melodie „Ach, wie ist's möglich dann".[19]) Dieses Lied war von Helmine von Chézy in ihrem 1812 aufgeführten Drama „Eginhart und Emma" modernisiert worden. Das in „Späte Rosen" eingelegte „O Jugend, o schöne Rosenzeit"[20]) bildet Ueberschrift und Anfang der dritten Strophe des rheinischen Liedes „Von allen schönen Kindern" aus der von Zuccalmaglio und Baumstark 1829/30 herausgegebenen Volksliedersammlung. Storm muß das Lied in seiner Jugend sehr geschätzt haben, wie ich aus der wiederholten Anwendung des Begriffes „Rosenzeit" in des Dichters Briefen an seine Braut

[16]) „Hausbuch", S. 140.
[17]) Nähere Begründung siehe weiter unten.
[18]) Hoffmann-Prahl, Unsere volkstümlichen Lieder, S. 225.
[19]) Vergl. Kösters Anmerkung, Werke VIII, S. 229.
[20]) a. a. O., S. 225.

folgere.[21]) Die Grenze zwischen echtem Volksliedgut und Zutaten des Herausgebers ist heute nicht mehr im einzelnen festzustellen. Selbstgedichtete Lieder stehen neben gesammelten, ohne daß man aber nun von einer Fälschung reden könnte. Zuccalmaglio paraphrasierte in der Art Percys und Mac Phersons und steigerte so über Uhland, Arnim und Brentano hinaus. Storm ist sich dieser Eingriffe von oben her gar nicht bewußt, er nimmt diese Produkte sorglos als „alte Lieder" hin. Nur da, wo ihm, wie im „Wunderhorn", die Aenderungen des Dichters bekannt sind, glaubt er, aus Ehrfurcht vor der überkommenen Form, diese Tatsache im „Hausbuch" ausdrücklich vermerken zu müssen, wie er denn auch von der wiederholt kritisierten „poetischen Redaktion der alten Texte" spricht.[22]) Hier offenbart sich wieder die poetische Haltung.

Aus den Anknüpfungen ans Volkslied besonders in der ersten Hälfte der Novellen ergibt sich augenfällig, wie stark Storm dem jüngeren Volkslied mit sentimentalem Einschlag verpflichtet ist. Gerade die oben erwähnten Beispiele zeigen das auch hier deutlich, so „Zu Straßburg auf der Schanz", das der Dichter nach der Fassung des „Wunderhorns" übernimmt. Die Aenderungen weisen ganz charakteristisch das Eindringen des neuen Geistes in das Volkslied auf. In der Erkschen, älteren Fassung wird die Begebenheit in allgemeiner Art, in ihrem äußeren Verlauf geschildert. Das „Unglück" des Straßburger Söldners hebt an, als die Wachsamkeit und Strenge des Korporals den Fluchtversuch vereitelt, der es dem Soldaten ermöglichen sollte, aus dem verleideten französischen Dienst zu scheiden und es einmal „bei den Preußen" zu „probieren". Im „Wunderhorn" ist das Lied von künstlerischer Perspektive aus gesehen, die leitende Idee ist bedeutend vertieft worden. Als er die trauten Klänge des Alphorns vernimmt, wird in dem mit seinen Bergen verbundenen Schweizer mächtig die Sehnsucht nach der Heimat wach. Dieses Gefühl treibt ihn sogar zur nächtlichen Flucht durch den Rhein. An die Stelle des Unglück bringenden Korporals ist hier der Hirtenjunge getreten, der das Gemüt des Flüchtenden in tiefes „Trauern" versetzt. Das Ganze ist in der zweiten Fassung mehr ins Seelische verlagert, aber zugleich ist ein wehmütiges Moment hineingekommen. So erst wurde es für Storm „das Lied des Heim-

[21]) Die Rosen waren seiner Frau Lieblingsblumen (Peyn, S. 94). Vergl. auch das Vorwort zu den Sommergeschichten und Liedern", Werke VIII, 199.

[22]) Besprechung von „Des Knaben Wunderhorn" 4. Bd., Werke VIII, 83.

wehs",[23]) an das er wiederholt anknüpft. In der breit angelegten Volksliederszene der Urfassung von „Immensee" wirkt seine Erwähnung als treffendes Gegenstück zu den vorher geschilderten italienischen Volksliedern, zugleich aber auch als Symbol der Innerlichkeit und Gemütstiefe des deutschen Volksliedes; Elisabeths sentimentales „Meine Mutter hat's gewollt" ist in deutlicher Anlehnung an das erwähnte Volkslied gedichtet und fügt sich dem wehmütigen Ton dieses Abschnittes der Novelle gut ein. Die Urfassung von „Immensee" enthielt kurz vor Elisabeths Lied die Stelle[24]): „Dann las er das Lied des Heimwehs »Zu Straßburg auf der Schanz«." Der erste, zweite und fünfte Vers jeder Strophe von Elisabeths Lied stimmen metrisch überein mit den gleichen Versen des genannten Volksliedes. Außerdem weisen Ton und Stimmung gerade auf diese Vorlage hin. Nach diesen Argumenten läßt sich auch die Behauptung Bruno Peyns[25]) nicht aufrechterhalten, der Storms „Elisabeth" neben Mörikes „Agnes" („Rosenzeit! wie schnell vorbei") stellt. Metrisch gleicht sich das Stormsche Lied viel eher dem oben erwähnten Volksliede an, und inhaltlich sind auch keine direkten Parallelen zu Mörikes „Rosenzeit! wie schnell vorbei" vorhanden. — „Zu Straßburg auf der Schanz" ist auch ins „Hausbuch" eingegangen.

In Elisabeths Lied klingt der Schluß der dritten Strophe (I. S. 298):

„Ach, könnt ich betteln gehen
Ueber die braune Heid!"

an den Schluß der 3. Strophe des auch ins „Hausbuch" aufgenommenen Volksliedes „Gelähmter Flug" (S. 148) an:

„So zieh mit mir von hinnen
Wohl über die Heide breit."

In dem von Storm wiederholt in wohlwollendem Sinne erwähnten „So viel Stern am Himmel stehn" mochte den Dichter wohl das Motiv der ersten Strophe anziehen, die inhaltlich eine Parallele zu der von Storm gleichfalls gern zitierten[26]) Eichendorffschen Strophe ist:

„Am Himmel, da schießen
So lustig die Stern',
Dein Schatz läßt dich grüßen
Aus weiter, weiter Fern."

[23]) Vergl. Kösters Anmerkungen. Werke VIII, 205.
[24]) Vergl. Kösters Anmerkungen. Werke VIII, 205.
[25]) Vergl. B. Peyn, S. 55.
[26]) Briefe an seine Braut, S. 48.

Bedeutsam und für Storms Geschmack äußerst kennzeichnend ist es, daß so rührselige Verse wie die folgenden aus dem Liede „So viel Stern am Himmel steh'n“[27]) ihren Weg ins „Hausbuch“ nehmen konnten:

2. „Soll ich dich denn nimmer sehen
Nun ich ewig ferne muß?
Ach, das kann ich nicht verstehen,
O, du bittrer Scheidensschluß!
Wär ich lieber schon gestorben,
Eh' ich mir ein Lieb erworben,
Wär ich jetzo nicht betrübt.

3. Weiß nicht, ob auf dieser Erden,
Die des herben Jammers voll,
Nach viel Trübsal und Beschwerden
Ich dich wiedersehen soll.“

Der Vers „Gestritten muß es sein“ aus dem Lied „Es liegen Wald und Heide“[28]) lautet ähnlich wie viele, wegen ihrer Häufigkeit geradezu formelhaft wirkende Verse des Volksliedes, hier speziell des Abschiedsliedes, Simrock[29]) S. 139, „Aufkündigung“:

„Ich hab mir vorgenommen,
Geritten muß es sein.“

Simrock S. 253, „Wie weh tut scheiden“:

„Gesegne dich Gott im Herzen,
Es muß geschieden sein.“

Simrock S. 309, „Vor dem Fenster“:

„Ade, es muß geschieden sein.“

Möglicherweise kam Storm auch durch das von ihm in der Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude“ bevorzugte „Es ritten drei Ritter zum Tore hinaus“, zu diesem Vers; im Volkslied heißt es: Simrock S. 261:

„Und soll es denn geschieden sein.“

Das Gedicht „Einen Brief soll ich schreiben“ („Im Volkston“ 2.)[30]) weist in der zweiten Strophe:

---

[27]) „Hausbuch“, S. 142.
[28]) Werke I, S. 317.
[29]) K. Simrock: Die deutschen Volkslieder. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1851. Storm kannte und benutzte diese Sammlung, wie er im „Hausbuch“ bei Mitteilung der Volkslieder angibt (S. 140). Aus diesem Grund diente mir gerade diese Sammlung häufig zum Vergleich.
[30]) Werke I, S. 188.

„Da lauf ich zum Krämer,
Kauf Tint' und Papier"

Aehnlichkeit auf mit dem Volksliede „Die drei Röselein", das Storm auch ins „Hausbuch" aufnahm:

S. 147:

Jetz kauf' i mi Dinte
Un Feder un Papier
Un schreib meim herztausige Schatz
Ein' Abschiedsbrief."

Die mit mehrfacher Apokope versehene Urfassung „Ein' Brief"[31]) ist zweifellos abhängig von der Dialektfassung des obengenannten schwäbischen Volksliedes. Ueberhaupt zeigt Storm für die schwäbischen Volkslieder große Zuneigung, wie er ja auch die zum Teil im Ton mit ihnen verwandte Lyrik Mörikes sehr schätzte.[32]) Die schwäbischen Volkslieder machen einen bedeutenden Teil des deutschen Volksliedes aus. In ihrer anmutigen, innerlichen Art, die aber doch nicht sentimental ist,[33]) können sie berechtigten Anspruch auf lyrische Geltung erheben. Wohl durch Mörike angeregt, widmet sich Storm dieser Art von Volkspoesie und berücksichtigt sie im „Hausbuch" mit sieben Liedern.

Viele Fäden verbinden Storm mit volkstümlicher Kunstdichtung. Es ist bezeichnend, daß er sich auch hier vorwiegend an Stoffe anlehnt, die ein gewisses wehmütiges Element, teils versteckter, teils offener enthalten. Schon im „Liederbuch dreier Freunde" schlägt er im „Käuzlein"[34]) Herweghsche Töne an. Dem Ende der ersten Strophe „Was heult der Kauz im Ulmenbaum von Sterben und von Sterben?" liegt der Kehrreim von Herweghs Reiterlied[35]) zu Grunde:

„Zu sterben, zu sterben".

In der Novelle „Ein grünes Blatt" stimmt Storm Uhlandsche Klänge an: Das Lied „Es liegen Wald und Heide"[36]) zeigt nicht nur Verwandtschaft in Inhalt und Versform, sondern auch wörtliche Parallelen:

---

[31]) Werke VIII, 142.

[32]) Meine Erinnerungen an Eduard Mörike; Werke VIII, 20 ff., S. 24.

[33]) Das sentimentale Element des jüngeren Volksliedes ist allgemein im deutschen Süden nicht so sehr vertreten (Merker-Stammler Reallexikon).

[34]) Vergl. Köster, Anmerkungen, Werke VIII, 137.

[35]) „Hausbuch", S. 559 f.

[36]) Werke I, 317.

Uhland:	Storm:
Die Trommel schlug zum Streite,	Die Trommel ruft ins Glied,
Er ging an meiner Seite	Nun gilt es zu marschieren
In gleichem Schritt und Tritt.	In festem Schritt und Tritt.

Storms „Herbstlied" („Schon ins Land der Pyramiden")[37] ist bezüglich Stimmung und Rhythmus in Anlehnung an das vom Dichter sehr geschätzte Lied[38] Franz Kuglers „An der Saale hellem Strande"[39] gedichtet. Dem dort in anmutige Form gekleideten Rückblick in die Ritterzeit steht hier die leicht sentimental gefärbte Herbstklage gegenüber. Die „Immensee"-Einlage „Im Walde"[40] weist in Strophe 3, 1: „Es steht der Wald so schweigend" auf das, auch ins „Hausbuch" (S. 11 f.) aufgenommene, Abendlied von M. Claudius hin: Strophe 1, 4: „Der Wald steht schwarz und schweigend." Rückerts „Barbarossa" mag auf Storms „Tannkönig" 1.[41] eingewirkt haben. Die Rückertschen Gedichte, die dem Volkslied nahestehen, nehmen im „Hausbuch" einen breiten Raum ein.[42] Weitere Anklänge an die volkstümliche Kunstpoesie führt Peyn S. 18 ff. an.

Auch in späteren Werken knüpft Storm gerne an diese Richtung der Kunstpoesie an. So verbindet er das Rückertsche Lied „Aus der Jugendzeit" mit der Novelle „In St. Jürgen".

Noch in der 1878 erschienenen Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude" findet sich ein Anklang an Rosettas Lied[43] aus Georg Büchners Lustspiel „Leonce und Lena":

„O, meine müden Füße, ihr müßt tanzen".

Storm setzt: „Weh, meine wunden Füße",[44] nachdem er in der Urfassung in engerer Anlehnung an Büchner geschrieben hatte: „O, meine müden Füße."[45]

---

[37]) Werke VIII, 70, und I, 167.

[38]) Storm besaß eine auf seinen Wunsch gefertigte Handschrift F. Kuglers. („Meine Erinnerungen an Ed. Mörike", Werke VIII, 25). Im Hausbuch steht das Lied auf S. 479.

[39]) „Hausbuch", S. 479.

[40]) Werke I, 128.

[41]) Werke I, 150.

[42]) Peyn, S. 16.

[43]) „Hausbuch", S. 521.

[44]) Werke I, 90.

[45]) Werke VIII, 143.

Ueberhaupt ergeben sich vorzüglich in den „Neuen Fiedelliedern“[46]) viele Anklänge an die rhythmisch flotten und inhaltlich volkstümlich gehaltenen Lieder im Volkston Wilhelm Müllers, Eichendorffs und Scheffels, ohne daß man nun im einzelnen stets direkte stilistische Abhängigkeit zeigen könnte. Storm sagt selbst,[47]) daß er in den „Fiedelliedern“ den Eichendorffschen Waldhornton traf. Aber ebenso gut mögen ihm Wilhelm Müllers Verse aus dem Liede „Mit der Fiedel auf dem Nacken“ bei der Konzeption des ersten, zweiten und dritten Fiedelliedes[48]) im Ohr geklungen haben. Es besteht metrische Gleichheit und motivische Verwandtschaft im allgemeinen (der wandernde Musikant mit der Fiedel, die Musika“, die Waldvögel als Zuhörer), aber auch direkte Verbindungen sind vorhanden, schreibt Müller: „Mit der Fiedel auf dem Nacken“, so hat Storm[49]): „Mit der Fiedel auf dem Rücken“. W. Müllers Lied ist wieder in den Schatz des Volkes übergegangen. In dem Geleitwort für die Fiedellieder gedenkt Storm in diesem Zusammenhange der „Lieder jung Werners aus Scheffels „Trompeter von Säckingen“ für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Ludwig Scherff.“[50]) Storm sagt,[51]) es sei ein „überaus köstliches Werk“, „voll männlichen Humors und tiefster Empfindung, gelacht und geheult habe ich dabei“. Von den drei Tanzliedern „für Chor mit Klavier aus Scheffels »Frau Aventiure«: »Genaht in Glast und Sonne ist uns die schöne Zeit« — »Schon färbt der Rain sich bunter« und »Heini von Steier«,“[52]) die Ludwig Scherff gleichfalls vertonte, meint er,[53]) sie seien „unsagbar schön; das letzte überdies, was man einen Treffer nennt“. Es hat also im Ganzen eine Assimilation an den G e i s t und die S t i m m u n g dieser volkstümlichen Lieder stattgefunden.

Sowohl bei der poetischen Redaktion ihrer Vorlagen als auch bei der Auswahl ihrer Lieder richteten Arnim und Brentano ihr besonderes Augenmerk auf das lyrische Element.[54]) Denselben

---

[46]) Werke I, 80 ff.
[47]) Briefwechsel Storm—Kuh, Westermanns Monatshefte 67, S. 265 (Brief Storms vom 12. Dezember 1872).
[48]) Werke I, 80 f.
[49]) Werke I, 80
[50]) Werke VIII, 141.
[51]) Th. Storm: Briefe an seine Kinder, S. 138 (Brief an Ernst, 21. 6. 1871).
[52]) Th. Storm: Briefe an seine Kinder, S. 143 (Brief an Ernst, 30. 8. 1871).
[53]) Ebenda.
[54]) Paul Beyer: Ueber die frühsten Beziehungen H. Heines zum deutschen Volkslied. Euphorion 18 (1911), S. 124.

Standpunkt hat Storm bei der Auswahl der in sein „Hausbuch" aufgenommenen Volkslieder. Die rein epische Art schätzte er nicht, wie denn Uhlands balladenhafte Gedichte ihn nie zu erwärmen vermochten.[55])

Von Balladen im strengeren Sinne sind im „Hausbuch" nur drei vorhanden: „Tannhäuser" — wohl mit des Dichters Liebe zu mittelhochdeutschen Epikern, wie sie in „Späte Rosen" zum Vorschein kommt,[56]) in Zusammenhang zu bringen —, „Die Nonne" und „Das vierte Gebot", deren tragischer Schluß Storm wahrscheinlich zur Aufnahme bestimmte. Die Volksballade „Die Gräfin von Orlamünde", die in der ersten Auflage des „Hausbuches" noch vorhanden ist,[57]) lieferte ihm die Hauptmotive für die Novelle „Der Spiegel des Cyprianus".[58])

Aber sonst ist Storms Haltung zum Volkslied durchaus gefühlsmäßig bestimmt. Von alten Liedern bevorzugt der Dichter die, welche eine bestimmte lyrische Saite in ihm zum Klingen bringen. So legt er in der 1878 entstehenden Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude" der Kätti das aus dem 16. Jahrhundert stammende Lied[59]) „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus" in den Mund. Und noch in der Novelle aus dem Jahr 1884 „Es waren zwei Königskinder" verwendet er die gleichlautende, in Liedform nachweislich seit dem 12. Jahrhundert in Deutschland bekannte Ballade,[60]) offenbar wegen ihres wehmütig-stimmungsvollen Gehaltes, aber er gebraucht von den siebzehn Strophen des Liedes nur drei; er nahm das Lied also in der gekürzten Fassung auf, die heute vielfach verbreitet ist. Durch das Weglassen des breiten Gespräches zwischen der Königin und ihrer Tochter, des Suchens nach dem Ertrunkenen und des Todes der Tochter wird die lyrisch gestimmte Ballade zu einem knapp gefaßten lyrischen Lied ohne epische Bestandteile umgeprägt.

Unter der lyrischen Gruppe des „Hausbuches" nehmen die Lieder mit empfindsamem oder leicht tragischem Gehalt den größten Raum ein; so überwiegen die Motive der Sehnsucht, des Scheidens und der Liebesklage. Von den im 4. Band des „Wunderhornes" ganz neu hinzugekommenen Volksliedern hebt er in

---

[55]) Meine Erinnerungen an Ed. Mörike; Werke VIII, S. 19.
[56]) Werke II, 41 ff.
[57]) „Hausbuch" 1. Aufl. 1870, S. 162 f.
[58]) Th. Rockenbach, Th. Storms Chroniknovellen, S. 11.
[59]) Hoffmann-Prahl, S. 88.
[60]) a. a. O. S. 323.

seiner Rezension dieses Buches hervor[61]): S. 71 „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", S. 127 „Die Verlassene", S. 173 „Wo wird mein Schätzele sein?"

Das „Wunderhorn" formte zwar in erster Linie Storms Volksliedstandpunkt, daneben aber ließ er die gesamte für ihn erreichbare Welt der Volkspoesie auf sich einwirken. Dabei fehlt auch die halbliterarische Gattung nicht. Der Dichter fand hier nicht nur die geglättete Form, sondern auch den neuen romantischen Volksliedstil. Der Inhalt der dritten Strophe des Stormschen Liedes „Als ich dich kaum gesehn",[62]) deutet darauf hin, daß der Dichter nicht das alte, angeblich thüringische Volkslied im Dreivierteltakt „Ach, wie ist's möglich dann" gekannt hat, sondern die rasch bekannt gewordene „Textverweichlichung"[63]) der Helmine von Chézy und die Zweivierteltakt-Melodie von Fr. W. Kücken. Die erste Strophe ist sehr alt. Das in einer Straßburger Liederhandschrift von 1769 enthaltene Lied war härter, herber, lebensnäher, noch frei von romantischem Ton. Ein ungebrochenes, altes Liebes-Trutzlied wird auf dem Wege über die Kunstpoesie zu modern-sentimentalem, aber doch innig-zartem Gebilde.

Die von Florentin von Zuccalmaglio und Wilhelm Baumstark 1829/30 herausgegebene Volksliedersammlung enthielt, wie schon angedeutet, auch von Zuccalmaglio im Tone des Volksliedes verfaßte Lieder.[64]) Er vollbrachte geniale Leistungen, u. a. findet sich das von Heine 1829 als rheinisches Volkslied herausgegebene „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht", auf das auch Storm in seiner „Wunderhorn"-Rezension[65]) hinweist. Der gleichen Sammlung entnimmt Storm das, der 1859 erschienenen Novelle „Späte Rosen" eingefügte „O Jugend, o schöne Rosenzeit".[66]) — Die neuen Volkslieder entsprechen den Begriffen der Zeit. Sie tragen aber auch größtenteils das Kennzeichen ihrer Herkunft aus der Kunstsphäre an sich. Hier knüpft Storm gerne an; die niedere triviale Sentimentalität widerspricht seinem künstlerischen Feingefühl, in künstlerischem Gewande nimmt er sie freudig auf. In „Elisabeths Lied" mag ihm das „was ich so süß empfinde, nun ist

---

[61]) Werke VIII, 83.

[62]) Werke I, 88 und II, 123.

[63]) Köster, Anmerkungen, Werke VIII, 229.

[64]) Hoffmann-Prahl, S. 80.

[65]) Werke VIII, S. 83, im 4. Band des „Wunderhorns" steht das Lied auf S. 71 f.

[66]) Werke VIII, 225.

es worden Sünde" der Handschrift[67]) zu weichlich und nichtssagend vorgekommen sein, sodaß er den Vers umänderte in die frischere und volkstümlichere[68]) Form: „Was sonst in Ehren stünde, nun . . .". — Die Beziehungen zur „Gartenlaube" brach er ab, da sie ihm zu sentimental war.[69])

Storms früher Stil ist noch nicht selbständig. An den Anlehnungen erkennt man die Schule, die der Dichter durchmachte. Als er reift, schwinden auch die Anklänge, oder treten wenigstens nicht mehr so offen hervor. Die Beschäftigung mit Mörikes Kunst spiegelt sich in Storms Lyrik lange nicht in dem Maße wider, wie beispielsweise Heine oder Eichendorff, obwohl Storm dem Schwaben innerlich am nächsten steht,[70]) denn er lernt Mörike erst im Stadium der eigenen Reife kennen, als sein Stil sich bereits über die Vorbilder zu erheben und eigene Bahnen einzuschlagen beginnt. Storms Haltung klärt sich im Sinne einer programmatischen Stellungnahme zur Lyrik, in der er sich auf eine ganz bestimmte, engbegrenzte Ebene festlegt. Das Volkslied tritt dabei nicht mehr so offensichtlich hervor wie zu Beginn. Die Hauptzüge des Stormschen Bildes von der Volkspoesie sind in des Dichters Frühzeit geprägt worden. Das strenge Urteil des gereiften Lyrikers unterzieht alle Zweige der Poesie einer Kritik. Drei Hauptpunkte lassen sich in der Stellung des späteren Dichters herausschälen.

Als charakteristisches Merkmal zeigt sich auch hier die enge Verknüpfung mit Storms Wesen. Es ist bezeichnend, welche Stelle im Nibelungenlied seine besondere Teilnahme erregte[71]): „Es ist doch wunderbar, daß dies alte Gedicht, das sonst mit der Liebe so wenig zu tun hat, mit demselben Gedanken anfängt und schließt:

als ie die liebe leide zu allerjungiste git,

d. h. »wie ja die Liebe Leid zu allerletzt gibt«. Der einzige sentimentale Gedanke in den »Nibelungen«."

Dem modernen Leser fällt es auf, in wie weitem Umfang der Dichter dieser Seite seines Wesens im „Hausbuch" Rechnung getragen hat. Es sind mehr oder weniger sentimentale Gedichte, die größtenteils einer wehmütigen Stimmung des Abschieds, des

---

[67]) Werke VIII, 143.
[68]) E. Schmidt, Th. Storm, Charakteristiken, Bd. 1, S. 406.
[69]) Anmerkungen, Werke VIII, 228.
[70]) Peyn, S. 46.
[71]) Briefe an seine Braut, S. 206.

Todes und der Vergangenheit huldigen. Eine ganze Anzahl von Winkelpoeten, denen Storm gerade neben den großen Lyrikern seit Goethe eine gewisse Berechtigung zuerkennt, kommen hier zu Wort. Dabei sind manche, vom Standpunkt des modernen Kritikers aus gesehen, von einer geradezu rührenden künstlerischen Anspruchslosigkeit, teilweise direkt Bedeutungslosigkeit. Und obwohl Storm glaubt,[72]), sich davon freisprechen zu können, in der Regel „auch dem Unberechtigten einen Platz eingeräumt" zu haben,[73]) so nimmt doch gerade im „Hausbuch" — um den Dichter mit seinen eigenen Worten zu widerlegen — „die Mittelmäßigkeit einen unverhältnismäßigen Raum" ein.[74]) Eine große Zahl von Gedichten entsprechen dieser Charakteristik.[75]) Es ist sonderbar, daß Storm neben den oft sentimental gefärbten Dichtungen Heines, Lenaus, die trotz ihres weichen Klanges doch einen künstlerischen Wert darstellen, diese verhältnismäßig große Zahl wenig bedeutender Produkte seiner Auswahl eingliederte. Aber ihnen eignet nicht nur eine einfache, leichte Versform; auch in den übrigen Stilmerkmalen entsprechen sie doch im wesentlichen den strengen und eigenartigen Regeln unseres Dichters.

Storms Verhältnis zum Volkslied läßt sich umfassender beurteilen, wenn des Dichters Stellung zu prinzipiellen Fragen der Lyrik hier noch einbezogen wird. Die oben erwähnten Nummern aus dem „Hausbuch" sind im allgemeinen frei von der Phrase, gegen die Storm unaufhörlich zu Felde gezogen ist.[76]) Auch poetische Reminiszensen[77]) und Formeln sind ihm verpönt; unoriginelle Ausdrucksweise allgemeingültiger Empfindungen

---

[72]) Vorrede zum „Hausbuch", Werke VIII, 114.
[73]) Vorrede zum „Hausbuch", Werke VIII, 113.
[74]) Ebenda.
[75]) Es sind dies besonders die folgenden: S. 293, K. R. Tanner: „Die Wellen"; S. 312, Wilh. Meinhold: „Der Wurm am Meere"; S. 385, Mises: „Hier bring' ich selber euch Hut und Stock"; S. 471, Freiherr v. Feuchtersleben: „Es ist bestimmt in Gottes Rat"; S. 481, von Tschabuschnigg: „Zu spät"; S. 487, A. Glasbrenner: „Das Posthorn"; S. 488, J. Hammer: „Stör' nicht den Traum der Kinder"; S. 506: S. H. Mosenthal: „Rosengeflüster"; S. 522, F. Ed. Ferrand: „Wir standen vor einem Grabe"; S. 523 f., derselbe: „Begegnung"; S. 698, A. Traeger: „Einst wirst du schlummern"; S. 699, Friedr. Marx: „O Sehnsucht, Vöglein treues"; S. 700 f., Aus grünen Zweigen: „Nachts".
[76]) Besprechung von M. A. Niendorfs „Liedern der Liebe", Werke VIII, 69. Lieder und Episteln von K. H. Preller; Werke VIII, 81. „Klaus Groth", Werke VIII, 90. Vorrede zum „Hausbuch", Werke VIII, 113.
[77]) „Klaus Groth", Werke VIII, 87.

führt leicht „zum Trivialen",[78]) eine nur oberflächliche Gefühlserregung schlägt oft den „Ton der Tagesliteratur"[79]) an. Die Klaus Grothschen hochdeutschen Gedichte verwirft Storm, da ihnen diese Fehler eigen sind und die Tiefe der Empfindung fehlt,[80]) obwohl gerade die dort zitierten Verse von volksliedhaftsangbarem Metrum zeugen. Die vom Volkslied so stark beeinflußte Romantik läßt in ihrer Lyrik nur zu oft die innere Handlung und das verbindende, die Einheit des Gedichtes herstellende Moment vermissen. „Die Volkslieder des Wunderhorns, wenn sie auch einerseits vom Pathos zur Simplizität hinleiteten, brachten andererseits doch auch allerlei konventionellen Aufputz, den man nicht verschmähte, in die neuen Dichtungen aufzunehmen, statt sich dieses reine Element allein zur Erinnerung dienen zu lassen: man hielt sich vielmehr, wie man es im Volksliede gesehen, von der folgerichtigen Durchführung des Gedankens entbunden und warf dafür eine Menge von Anschauungen bunt und willkürlich durcheinander".[81]) „Ein volles, energisches Gefühl"[82]) ist die Grundbedingung für die echte Lyrik im Stormschen Sinne. Rationale Elemente werden entschieden abgelehnt.[83]) Der Dichter muß „die Offenbarung abwarten"[84]) und „den frischen, unmittelbaren Hintergrund des Erlebnisses"[85]) voraussetzen. Heines Ausspruch: „Ein Lied ist das Kriterium der Ursprünglichkeit" macht auch Storm zu seinem Grundsatz.[86]) Er betont,[87]) „daß selbst unsere besten Lyriker wie Günther, Hölty, Goethe, Claudius, Uhland nur wenige Lieder geschaffen haben, welche die seit ihrem Erscheinen verflossene Zeit überdauerten". Damit greift Storm aber gerade die Lyriker heraus, die ins innerste Wesen des Volksliedes eingedrungen sind. Die Zeit nach Goethe, und mit ihr Storm, stellt sich bewußt unter den Einfluß des Volksliedes: „Eine reine Wirkung erlangt das Beispiel des Volksliedes und der Goetheschen Liederdichtung erst in der Lyrik seit Uhland; und wenn diese Kunst lediglich darin besteht, den Naturlaut in künstlerischer Form zum Ausdruck zu bringen, so dürfen wir

---

[78]) Anzeige der Lieder von Julius von Rodenberg, Werke VIII, 76.
[79]) „Klaus Groth", Werke VIII, 87.
[80]) a. a. O.
[81]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern". Werke VIII, 108 f.
[82]) Besprechung von Niendorfs „Liedern der Liebe", Werke VIII, 71.
[83]) a. a. O., S. 72.
[84]) Besprechung von Niendorfs „Liedern der Liebe", Werke VIII, 74.
[85]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern", Werke VIII, 111.
[86]) Vorrede zum „Hausbuch", Werke VIII, 116.
[87]) Besprechung von Niendorfs „Liedern der Liebe", Werke VIII, 71.

glauben, hier wenigstens keinen Rückschritt getan zu haben".[88]) Was Storm gerade diese Lyriker als große Meister schätzen läßt, ist die Tatsache, daß er hier in glücklichster Weise die Beziehung hergestellt sah zwischen Inhalt und Form, daß hier mit den einfachsten Mitteln das Gefühl in Worte gestaltet war. „Neben Goethe ist, wie billig, Heinrich Heine am reichlichsten vertreten. Er, wie wenig andere, hat gezeigt, was die einfachsten Worte vermögen, sobald nur die rhythmische Weise dazu gefunden ist."[89]) Storm selbst ist ähnliche Wege gegangen, gerade in der sangbaren, rhythmischen Strophenform kommt er, wie weiter unten noch zu zeigen sein wird, dem Volksliedcharakter nahe. Im „Hausbuch" hat er das nicht nur durch seine Auswahl bekräftigt, sondern auch programmatisch formuliert[90]): „Die Lyrik insbesondere anlangend, so ist nach meiner Kenntnis unserer Literatur die Kunst, „zu sagen, wie ich leide", nur wenigen und selbst den Meistern nur in seltenen Augenblicken gegeben. Der Grund ist leicht erkennbar.

Nicht allein, daß die Forderung, den Gehalt in knappe und zutreffende Worte auszuprägen, hier besonders scharf hervortritt, da bei dem geringen Umfange schon ein falscher oder pulsloser Ausdruck die Wirkung des Ganzen zerstören kann: Diese Worte müssen auch durch die rhythmische Bewegung und die Klangfarbe des Verses gleichsam in Musik gesetzt und solcherweise wieder in die Empfindung aufgelöst sein, aus der sie entsprungen sind." Innige Gefühlsregung und ihre Einkleidung in schlichte, sangbare Form sind die beiden Hauptforderungen Storms für die Lyrik. So soll der Dichter — wie das Volkslied — auf möglichst breite Schichten wirken können. Klopstock, der als wirklicher Neutöner in der Lyrik diese wieder ihrer eigentlichen Bestimmung zuführte, besaß die Simplizität des Volksliedes, diese von Storm erstrebte Harmonie zwischen einfacher Form und Inhalt noch nicht; „er . . . . fand noch keine »Weisen«, welche das Ohr der Nation zu behalten vermocht hätte. Claudius, Bürger und Goethe waren es insbesondere, welche zuerst für den Ausdruck des Naturlautes auch die nationale Kunstform fanden".[91]) Die Musikalität bestimmt auch Brentanos Lyrik, sie „scheint, gerade wo sie in der Form am vollendetsten

[88]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern", Werke VIII, 110.
[89]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern", Werke VIII, 110.
[90]) Vorrede zum „Hausbuch", Werke VIII, 115.
[91]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern", Werke VIII, 107.

ist, wesentlich von der Melodie gemacht zu sein".[92]) Seltsamerweise kommt der mit dem Dichter befreundete Gottfried Keller mit seiner Lyrik bei Storm nur wenig zu Wort, obwohl doch das Volkslied alle Zweige der Kellerschen Poesie durchflutet.[93]) Der Grund liegt tiefer. Die bei dem Schweizer vorkommenden Volksliedelemente sprechen eher für den Zug des Dichters, möglichst wenig von seinem persönlichen Innenleben in lyrische Form umzuprägen.[94]) Solche Zurückhaltung hat zur Folge, daß er selten den innigen lyrischen Ton eines Heine, Mörike oder Storm trifft. Die liedhafte Form glückt ihm nur in einigen Gelegenheitsgedichten. Sonst aber läßt die Neigung, breit und anschaulich zu schildern das Musikalische weit in den Hintergrund treten. Die Tatsache, daß Storm den vollen Herzton der Lyrik bei seinem Freunde so wenig vernahm und dieses Empfinden auch in der geringen Auswahl Kellerscher Gedichte im „Hausbuch"[95]) und im Briefwechsel[96]) zu erkennen gab, mag Keller — nach seiner und der allgemein gültigen Meinung über die Grenzen lyrischer Dichtkunst mit Recht — schmerzlich berührt haben.[97])

Storm fordert für die Lyrik Kürze und Prägnanz, die sich unmittelbar auf die Anschauung gründen müsse, wie es bei Mörike so meisterhaft durchgeführt sei. „Tiefer, schlagender, knapper!" ruft er[98]) dem ihn um sein Urteil bittenden Heinrich Seidel zu.

Ein r e a l i s t i s c h e s Moment, ein Ausfluß seiner sinnlichen Veranlagung,[99]) kennzeichnet als dritter Faktor Storms

---

[92]) a. a. O., S. 109.

[93]) M. Hilberling, Das Volkslied in G. Kellers Werken, Frankfurter Diss. 1923, S. 50.

[94]) Ebenda, auch für die unmittelbar anschließenden Sätze.

[95]) Vier Gedichte. S. 599 f. Waldlied: „Arm in Arm und Kron an Krone". S. 600 Winternacht: „Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt". S. 600 ff. Jung gewohnt, alt getan: „Die Schenke dröhnt". S. 602 f. Sommernacht. „Es wallt das Korn weit in die Runde".

[96]) Im Brief vom 22. 12. 1883 (vergl. Köster, Briefwechsel K.—St., S. 186). Außer den unter Fußnote [1]) erwähnten Gedichten — mit Ausnahme von „Sommernacht" noch folgendes Abendlied: „Augen, meine lieben Fensterlein". (S. 53 der Herzschen Keller-Ausg.) Wochenpredigt: „In heißem Glanz liegt die Natur" a. a. O. S. 179; Stilles Abenteuer: „In dem Winkel einer Schenke" a. a. O. S. 379.

[97]) A. Köster, Vorwort zum Briefwechsel Keller—Storm.

[98]) Briefwechsel Storm—Seidel, Deutsche Rundschau 47, IV, S. 189, Brief vom 5. 2. 1871.

[99]) A. Köster, Vorwort zu d. Ausg. d. Werke I, 15.

Einstellung zu Volkslied und Lyrik. Er verlangt[100]) von einem vollendeten Gedicht, daß es zuerst eine sinnliche und erst in zweiter Linie eine geistige Wirkung hervorrufe, und begründet im „Hausbuch“[101]) die Aufnahme charakteristischer und naturalistischer Elemente.

Ein realistischer Zug in Storms Stellung zur Volkspoesie macht sich früh bemerkbar. Bereits 1854 teilt er in der „Wunderhorn“-Rezension[102]) ein Lied mit, „in welchem sich ein Stück Volksleben zu einer besonders lebendigen Szene entwickelt“. Es ist das von einem realistischen Dialog getragene „Die junge Schnur und die alte Schwieger“, das der Dichter auch später ins „Hausbuch“ aufnimmt. Storms Vorliebe für solche Bilder aus dem Volksleben kommt auch in verschiedenen ähnlichen, ins „Hausbuch“ eingegangenen Volksliedern zum Ausdruck, so in dem von lebendigem schalkhaft-humorvollen Dialog erfüllten „Verlorene Mühe“ (Büberl, wir woll'n auße gehe) S. 149 f., oder in anderen, die das Volksleben durchschimmern lassen, wie S. 148 f., „Hat gesagt — bleibt's nicht dabei“ (Mein Vater hat gesagt) und S. 168 f. „Ammenuhr“ (Der Mond, der scheint). Anschaulich-dramatisch und voll volkstümlicher Derbheit ist „Schneiders Höllenfahrt“ (Es wollt ein Schneider wandern) S. 153 ff.

Storms Streben nach Einfachheit und Ursprünglichkeit prägt sich auch in seinem Verhältnis zur Mundart aus. Er schätzt die mundartlichen Gedichte Klaus Groths,[103]) der ein feines Ohr für die niederdeutsche Sprache habe und in seinen plattdeutschen Produkten „auf dem Boden des Erlebnisses und der leibhaftigen Wirklichkeit“[104]) stehe. Der Dichter, der sich an „poetischen Reminiszensen“ in Klaus Groths hochdeutschen Gedichten stört[105]) und die konventionellen Bestandteile des Volksliedes ablehnt,[106]) verteidigt die Formel in der Mundart, denn die plattdeutsche Sprache „wird von einem Teile des Volkes gesprochen, der seinen Ausdruck noch mehr aus der unmittelbaren Anschauung, als aus der Reflektion schöpft, und besitzt daher eine Fülle anschaulicher, lebendiger Worte und ganzer, fertiger Wendungen“.[107])

---

[100]) Vorrede zum „Hausbuch“, Werke VIII, 115.
[101]) Werke VIII, 112.
[102]) Werke VIII, 84 f.
[103]) „Klaus Groth“, Werke VIII, 90.
[104]) a. a. O., S. 86.
[105]) a. a. O., S. 86 f.
[106]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern“, Werke VIII, 108.
[107]) „Klaus Groth“, Werke VIII, 89.

Diese Naturhaftigkeit läßt unseren Dichter das mundartliche Volkslied als besonders ursprünglich und innig empfinden. Seiner Braut teilt er mit, „daß das hochdeutsche »Daß du mein Schätzchen bist« im Plattdeutschen das niedlichste, heimlichste Liebeslied von der Welt" sei.[108]) Es lautet:

„Datt du min Leewsten bist,
Datt du wull weetst,
Komm bi de Nacht, komm bi de Nacht,
Seg mi, wo du heetst?

Kam du um Middernacht,
Kam du Klock een.
Vader slöpt, Mudder slöpt,
Ick slap alleen.

Klopp an de Kamerdär,
Klopp an de Klink.
Vader meent, Moder meent,
Dat deit de Wind."

Gerade die mundartlichen Volkslieder sind im „Hausbuch" zahlreich vertreten[109]): S. 143 f. Wer's Lieben erdacht (Zum Sterben bin i); S. 144 f. Die Verlassene (Wenn i zum Brünnle geh); S. 146 Zum letzten mal (Du wirst mir's ja nit übelnehma); S. 146 f. Die drei Röselein (Jetzt gang i ans Brünnele); S. 149 f. Verlorene Mühe (Büberl, wir wollen auße gehe); S. 150 f. Don Juan (Ich hatt' nu' mei Trutschel); S. 151 f. Abschied (Muß i denn).

D. Volksliedelemente in Storms Lyrik.

Bei der Einteilung dieses Kapitels bin ich in den Grundzügen der Dissertation von Maria Hilberling „Das Volkslied in Gottfried Kellers Werken" (Frankfurt a. M. 1923) gefolgt. In der hier angegebenen Reihenfolge werden Wortschatz, Syntax, Stilistik und poetische Mittel der Stormschen Lyrik behandelt. Darin, daß des öfteren auf das vorausgehende Kapitel „Storms Stellung zum Volkslied, im weiteren Sinne; auf Grund indirekter Belege und Aeußerungen" und im Anschluß daran auf Storms Verhältnis zur

[108]) Briefe an seine Braut, S. 70. Brief vom 14. 8. 1845.
[109]) Vergleiche weiter oben, S. 26, über die schwäbischen Volkslieder.

Lyrik[1]) hinzuweisen sein wird, stellt sich der Zusammenhang mit der Gesamtarbeit dar.

Gewiß soll hier nicht der Versuch einer Volksliedstilistik gemacht werden. Es scheint zwar so, als könnte der Volksliedforscher von einer bestimmten, durch den unten gekennzeichneten Formelapparat einigermaßen klar zu umgrenzenden stilistischen Basis ausgehen, indessen macht die Mehrgesetzlichkeit des Volksliedes[2]) ein solches Beginnen zunichte. Doch ist alles Volkslied —nicht nur das ältere, dessen formelhafte Elemente A. Daur in einer Untersuchung[3]) zusammengestellt hat — mit einem reichen Formelapparat und mit einer Reihe von Stilmerkmalen verhaftet, die dem Volkslied sein besonderes Gepräge verleihen, sodaß es geboten erscheint, sie als Grundlage eines Vergleichs zwischen Volks- und Kunstdichtung zu betrachten.

1. Wortschatz.

Die Anlehnung an die Richtung der oben erwähnten[4]) jüngeren Volks- und volkstümlichen Poesie, die kaum die Spuren des Zersingens aufweist, wirkt sich auch in Storms Wortschatz aus. Hier geht der Dichter über die, durch die naive Anschauungs- und Ausdrucksweise des singenden Volkes und durch die Formelhaftigkeit bedingte Enge des Volksliedes hinaus. Zwar sind sprachliche Neuschöpfungen bei Storm selten, aber der Wortschatz läßt doch auf den fein abwägenden Künstler schließen, der stets feilte, um auch wirklich den dem betreffenden Gefühlsinhalt gerecht werdenden Ausdruck zu finden.

Bei allem Streben nach der „Simplizität" des Volksliedes[5]) bleibt doch die individuell-realistische Gestaltungsgabe Storms der beherrschende Faktor seiner Lyrik, der gerade auch den Wortschatz regelt. Die im Verhältnis zum Volkslied größere Weite des Kunstdichters möge an zwei für Storms Lyrik charakteristischen Beispielen gezeigt werden, der Naturschilderung und der Benennung der Hauptpersonen in Liebesliedern und Gedichten aus der Märchen- und Kindersphäre. Während das Volkslied nur den Wald anführt, gefällt sich Storm meist in Detailschil-

---

[1]) Vergl. oben S. 20 ff.
[2]) M. Ittenbach, Mehrgesetzlichkeit. Diss. Frankfurt a. M. 1930.
[3]) A. Daur, Das alte deutsche Volkslied. Diese Arbeit wurde für das ganze Kapitel zu Grunde gelegt.
[4]) Vergl. oben S. 32 ff.
[5]) Vorrede zu den „Deutschen Liebesliedern", Werke VIII, 108.

derungen. Das Lied „Verirrt" (I, 90) wirkt, vor allem wegen seiner schlichten Worte stark volksliedmäßig, besonders die dritte Strophe mit ihrem Beginn: „Kein Sternlein blinkt im W a l d e". Einen ähnlich volksmäßigen Eindruck ruft das letzte der „Neuen Fiedellieder" (Nr. 10, I, 86 f.) hervor mit den Versen: Str. 2, 3—4:

„Vom W a l d die Finken kommen
Und singen, daß es schallt."

Handelt es sich hier um zwei der wenigen Altersgedichte Storms (Entstehungsjahr 1879, bezw. 1871), so sei ihnen ein anderes aus der Studentenzeit des Dichters gegenübergestellt, das eine gewisse Kontinuität in seiner Wortwahl zeigt. Es ist das zuerst im „Liederbuch dreier Freunde" 1843 erschienene und später den „Neuen Fiedelliedern" (Nr. 8) eingeordnete „Nun geht der Mond durch Wolkennacht" (I, 85). Auch diesem Lied verleiht der Wortschatz ein volkstümliches Gepräge. Hier ist wieder nur vom W a l d die Rede: Str. 1, 3—4:

„Da schweigen alle Vögel bald
Im W a l d e um und um."

Allerdings nehmen Ausdrücke wie „Wolkennacht" (Str. 1, 1). „Heidelerch'" (Str. 2, 1) und „klingend Nachtgebet" (Str. 3, 3) dem Liedchen wieder etwas von seinem volkstümlichen Klang. In gleicher Weise läßt sich das 9. der „Neuen Fiedellieder" (I, 85 f.) charakterisieren. Nach dem den Ton des Volksliedes gut treffenden Beginn der 5. Strophe (I, 86) gibt der Dichter ihr in der zweiten Hälfte eine Wendung in das Kunstmäßige:

„Ruf nur, Kuckuck, dort im W a l d e!
Siehst so bald mich nun nicht mehr,
Denn in Puder und Manschetten
Schreit ich ehrenfest einher."

Auch das liedhafte Gedicht „Herbst" (I, 167) aus dem Jahre 1845 kennt nur „den Wald" (Str. 3, 1) und „Wald und Heide" (Str. 5, 1), aber die Wahl der Bilder:

Str. 1, 1—2: „Schon ins Land der Pyramiden
Flohn die Störche übers Meer";

Str. 2, 1—2: „Seufzend in geheimer Klage
Streift der Wind das letzte Grün";

Str. 3, 1: „Nebel hat den W a l d verschlungen",

schwächt den vom Wortschatz erzeugten ersten Eindruck wieder ab.

In den anderen Gedichten, in denen der Wald erscheint, bestimmt Storm genauer, indem er jeweils die einzelnen Baumarten nennt: Tannenwald: in den Gedichten „Hinter den Tannen", Str. 3, 1 (I, 127); „Tannkönig", 1. Str. 1, 1 und 2. Str. 1, 2 (I, 150); „Waldweg", Vers 33 und 38 (I, 169); „Weihnachtslied", Str. 1, 3 (I, 199). Selbst in dem so volkstümlichen „Knecht Ruprecht" beläßt es der Dichter nicht bei der allgemeinen Angabe „Von drauß' vom W a l d e komm ich her" Verse 1 (I, 198) und 31 (I, 199), sondern sagt: „Allüberall auf den Tannenspitzen sah ich goldene Lichtlein sitzen"; Vers 3—4 (I, 198); „Und wie ich so strolcht durch den finstern Tann", Vers 7 (I, 198).

Daneben werden andere Waldbäume geschildert: „Föhren und Eiben" in dem Gedichte „Sturmnacht" Vers 10 (I, 152), Mischwald in „Waldweg": „Herbstblätterduft und Tannenharzgeruch" Vers 33 (I, 169), Eichen und Fichten in „Walpurgisnacht" Str. 1, 6 (I, 207), Fichten in „Goldriepel" Str. 2, 2 (I, 214) und Str. 6, 1 (I, 215).

Wo der Dichter bewußt volkstümlich wirken will, wie in Gedichten aus dem Kreise der Märchen- und Kinderpoesie, da schließt er sich schon in der Wahl der Wörter eng an die Volkspoesie an. So heißt es z. B. in „Schneewittchen" Vers 50: „Schickte mich dann mit dem Jäger z u W a l d e" (I, 142); Vers 62: „Saßen im W a l d e die Vöglein zuhauf" (I, 142). Eine ähnliche Wirkung wird erreicht in der „Immensee"-Einlage „Im Walde" Str. 3, 1: „Es steht der W a l d so schweigend" (I, 128). Dagegen entfernt sich der Dichter sogleich wieder vom Volkslied, wo er den Wortschatz mit Elementen aus der romantischen Poesie bereichert. Titania mit ihrem Hofgesinde, „die Philister, das wohlbekannte leidige Register" und das „Sonntagskind", „der Poet" treten auf im „Märchen" (I, 138). Auch sonst läßt sich der Kunstdichter nicht verleugnen. Worte wie „Hoher, kühler Waldesdom" Nr. 1, Str. 3, 4 (I, 80), „Waldrevier" Nr. 5, Str. 2, 4 (I, 83), die sich sogar in den „Neuen Fiedelliedern" finden, „Waldesschatten" Vers 3, „Waldessaum" Vers 7 in „Regine" (I, 128), „am fernen Waldesrand" Vers 5 in „Verloren" (I, 106) zeigen das deutlich.

Wie Storm ein Landschaftsbild malt und die ‚Wälder" hier einordnet („Die Neuen Fiedellieder" 7; I, 84), wie er den lichtdurchfluteten „Wald" zu der dunklen, dumpfen Gruft („Tiefe Schatten" 1; I, 107) oder den frischen „Wald" zu der grauen Strandfläche („Die Stadt" I, 68) in Gegensatz stellt, das ist

höchst kunstvoll und zeigt eine Verwendung an und für sich schlichter Worte, die über den Rahmen des Volksliedes weit hinausgeht.

Der Dichter bietet auch eine reichere Auswahl an Blumen als das nur in den Grenzen der Formel sich bewegende Volkslied. Dem recht volkstümlichen „Notgedrungenen Prolog" fügt sich die Stelle

Vers 45—48: „T u l i p a n e n und R o s m a r i n,
Auch K a i s e r k r o n e n sind darin;
Die V e r g i ß m e i n n i c h t e, so es zieren,
Werden euch sanft das Herze rühren" (I, 187);

harmonisch ein. Sonst aber erwähnt Storm — außer den Rosen und Nelken, die auch das Volkslied kennt — Schneeglöckchen in „März", Vers 2 (I, 68), in „Frühlingslied" Str. 2, 3 (I, 220), Maiblümchen in „Frühlingslied" Str. 2, 4 (I, 220), Veilchen in „Mai" Vers 1 (I, 69), in „Immensee" Vers 1 (I, 131), Primeln in „Wir können auch die Trompete blasen" Vers 4 (I, 125), Krokus in „Hinter den Tannen" Str. 1, 2 (I, 127), Thymian in „Auf dem Segeberg" Vers 33 (I, 102) und in „Im Walde" Str. 2, 1 (I, 128), Jasmin in „Wir saßen vor der Sonne" Str. 1, 4 (I, 235), Jasmin und Flieder in „Gedenkst du noch?" Str. 1, 4 (I, 104) und in „Die Kränze, die du dir als Kind gebunden" Vers 3 (I, 245), Syringen in „Lucie" Str. 4, 4 (I, 95) und in „Die Julisonne schien auf ihre Locken" Vers 2 (I, 234), Myrten in den „Ritornellen" 1, 1 (I,130) und in „Einer Braut am Polterabend" Str. 4, 1 (I, 183), Hyazinthen in „Hyazinthen" (I, 93), Muskathyazinthen in den „Ritornellen" 3, 1 (I, 130), Winden, ebenda, 2, 1.

Endlich wird in „Tiefe Schatten" 1. recht anschaulich geschildert:

Str. 2, 3—4: „Ein Kranz von Myrtenreisern,
Ein weißer Syringenkranz";

Str. 3, 4: „Maililien und Buchengrün" (I, 107).

Mit liebevoller Ausführlichkeit widmet sich Storm, besonders in den beschaulichen Gedichten, der Natur und ruft so einen ganz anderen Eindruck hervor als es das Volkslied vermöchte. So läßt er uns in „Abseits" (I, 126) den ganzen Zauber der sommerlichen Heide miterleben, so führt er uns in „Gartenspuk" (I, 153 ff.) die einzelnen Pflanzen und Sträucher des Gartens vor Augen, so malt er in „Westermühlen" (I, 200) ein Stück heimatlicher Landschaft.

Einen weiteren Maßstab zur Prüfung des Wortschatzes bieten

die Liebeslieder des Dichters, in geringem Umfange auch Poesie aus der Kinder- und Märchensphäre. Hier schließt sich Storm teilweise wieder eng an das Volkslied an. In der Bezeichnung der handelnden Personen trifft der Dichter den volkstümlichen Klang dort besonders gut, wo die Gedichte im Reich des Volksmärchens oder des Volksglaubens spielen. Im „Tannkönig" 1. (I, 150) heißt es:

Str. 2, 1—2: „Und drin am blanken Eichentisch
Verzaubert schläft ein M ä g d e l e i n".

Allerdings erinnert die genaue Ortsbezeichnung: „am blanken Eichentisch" — gegenüber dem bloßen „Tisch" des Volksliedes — sofort wieder an die Herkunft des sonst so volkstümlichen Gedichtes. Recht volksmäßig ist die Anrede in „Tannkönig" 2. Str. 2, 3 und 2, 4: „S c h ö n J u n g f r ä u l e i n" (I, 151). Aehnlich ist in „Lockenköpfchen" die Rede von dem „Knaben" Str. 3, 2: „Der K n a b e so bleich", Str. 5, 1: „L i e b K n a b e traut" (I, 205). Das Gedicht gewinnt noch dadurch an Wirkung, daß nur diese Bezeichnung durchgehend angewendet wird. Aus „Traumliebchen" ist anzuführen Str. 3, 3: „Ich hab ein e i g e n L i e b c h e n" (I, 231), aus „Goldriepel" der Ausdruck in Str. 3, 2: „die D i r n e" und in Str. 4, 3 „die D i r n" (I, 215).

Eine zweite Gruppe verrät den bewußt volkstümlichen Charakter vor allem im Wortschatz: „Im Volkston" Str. 1, 1: „Ein s c h w a r z b r a u n e s M ä d e l" (I, 91), „Nelken": Str. 1, 1—2: „Ich wand ein Sträußlein morgens früh, das ich der L i e b s t e n schickte" (I, 71), „Das Mädchen mit den hellen Augen" Str. 1, 1—2: „Das M ä d c h e n mit den hellen Augen, die wollte keines L i e b s t e sein", Str. 1, 4: „Die F r e i e r schauten hinterdrein" (I, 91), „Lose" Str. 2, 2: „Ein M ä d c h e n still und hold" (I, 94), „Im Volkston" 2. Str. 1, 1—2: „Einen Brief soll ich schreiben meinem S c h a t z in der Fern" (I, 86), „Durch die Lind' ins Kammerfenster!" Str. 2, 1: „Wieder blühn des M ä g d l e i n s Wangen" (I, 228). Eine Anzahl weiterer Gedichte enthält zum Teil auch recht volkstümliche Elemente: „Mein Talisman" in Vers 5 und 8: „Mein L i e b" (I, 208), „Nur eine Locke von deinem Haar" in Vers 2: „Mein L i e b" (I, 208), „Morgenwanderung" Str. 1, 4: „Mein L i e b, dann kehr ich bei dir ein!" (I, 216), „Vision" in Vers 2: „Mein L i e b nur wacht", Vers 4: „Sie denket des t r e u e n B u h l e n so gern" (I, 209), „Nachtigall" Str. 2, 1: „Sie war doch sonst ein w i l d e s B l u t" (I, 70), „Hinter den Tannen" Str. 2, 1—2: „Und ein Junge kniet daneben, gar ein

übermütig Blut" (I, 127), „Herbstnachmittag" Str. 2, 2: „Die Blond' ist die Liebste mein" (I, 232), „Zum 5. Mai 1844" Vers 2: „Dein Schatz will schauen mal hinein" (I, 236).

In manchen Gedichten nähert sich Storms Ausdrucksweise lediglich etwas der des Volksliedes, so in „Waisenkind" Str. 3, 2: „Ich bin nur ein vater- und mutterlos Kind" (I, 90).

Aber eine ganze Reihe von Beispielen offenbart doch auch wieder, daß Storm als Künstler über der volkstümlichen Sphäre steht: „Vierzeilen" Str. 1, 1: „Leb wohl, du süße kleine Fee!" in Str. 2, 1: „du süße Gestalt" (I, 227).

Storm ist also viel reicher als das Volkslied; meisterliche Sprachbeherrschung verraten Bilder wie die folgenden: „Du willst es nicht in Worten sagen": Str. 2, 1: „Du fliehst vor mir, du scheue Taube" (I, 162) oder Zeilen, die den Teil fürs Ganze setzen und in ihrer anschaulichen, fein abwägenden Art die volle künstlerische Meisterschaft offenbaren: „Noch einmal" Vers 3—6:

„Noch einmal hab ich schwärmerisch
In Mädchenaugen mich vergafft;
Noch einmal legt ein junges Herz
An meines seinen starken Schlag" (I, 160).

Vielfach variiert Storm: „In Bulemanns Haus" Str. 1, 2: „Kleine", Str. 2, 4: „Kind", Str. 3, 3: „Mägdlein" (I, 148); „Walpurgisnacht", Str. 1, 1: „Maid", Str. 3, 6: „Liebste", Str. 3, 7: „Dirne" (I, 207), „Zwischenreich", Str. 1, 1: „Meine ausgelassne Kleine", Str. 1, 4: „das liebe Herz" (I, 75), Str. 6, 2: „Schatz" (I, 76).

Dieser Wechsel im Ausdruck ist kunstvoll und ganz unvolksliedhaft. Trotz ihres im allgemeinen stets schlichten Charakters zeigen die Liebeslieder Storms doch eine mit den Jahren wachsende Ausdrucksfähigkeit. Verse, wie die in „Weiße Rosen" 3. aus dem Jahre 1851, Str. 1, 3—4:

„Leb wohl, meine weiße Rose,
Mein Herz, mein Weib, mein Kind!" (I, 164)

wären im Volkslied undenkbar.

Mit einigen Ausnahmen („Im Volkston" 1. I, 91; „Im Volkston" 2. I, 86; „Die Nachtigall" I, 70; „Hinter den Tannen" 1. I, 127), die später entstanden sind, fallen die oben angegebenen Gedichte, welche die Einfachheit des Stormschen Wortschatzes im Gebiete der Liebeslyrik und der Märchenpoesie dartun, in die Jahre 1837 bis 44, also in die Anfänge des künstlerischen Schaffens. In dem

folgenden Lebensabschnitt, in der Brautzeit und den Jahren der Ehe besitzen die Gedichte in stärkerem Maße den erlebnisartigen Untergrund; sie gewinnen an Farbe und an Variation des Ausdrucks, der sich aber doch stets innerhalb der oben angegebenen und theoretisch von Storm selbst wiederholt geforderten Grenzen bewegt. Das Volkslied ist allgemein gehalten, nicht individuell. Der reifende Dichter verknüpft die Poesie mit dem eigenen Erlebnis und verleiht ihr so eine persönliche Note.

Worte wie „gar", „fein", „schier", „wohl", die beim Volkslied zur Verstärkung des Adjektivums dienen, wendet auch Storm mehrfach an, besonders in Gedichten, die inhaltlich dem Volkslied ähneln: „Die neuen Fiedellieder" 5, Str. 3, 3: „Machst du mich doch s c h i e r beklommen" (I 83), „Das Mädchen mit den hellen Augen", Str. 3, 4: „Die Freier gehen g a r geschwind" (I, 91), „Hinter den Tannen", Str. 2, 1—2: „Und ein Junge kniet daneben, g a r ein übermütig Blut" (I, 127), „Das Harfenmädchen" Str. 1, 2: „Da warst du g a r zierlich und jung" (I, 137). Besonders deutlich wird dieses Stilmittel in „Schneewittchen" Vers 22: „Ist alles so g a r lieb und fein" (I, 140), V. 134: „Erschreckt sie nicht, geht f e i n beiseit!", V. 137: „Du sollst uns f e i n willkommen sein" (I, 141), V. 76: „Bin w o h l behend in allen Stücken" (I, 143), V. 102—103: „Rehlein stehn in hohen Gnaden, sind g a r tapfre Kameraden" (I, 144), V. 115—116: „Vöglein stehn in hohen Gnaden, sind g a r lust'ge Kameraden (I, 144), V. 133: „Nur vor den Menschen hüte dich f e i n!" (I, 145).

Auch in den folgenden Beispielen paßt sich die Adjektivverstärkung gut dem volkstümlichen Charakter des jeweiligen Gedichtes an: „In Bulemanns Haus" Str. 5, 4: „Da neigen sich beide g a r anmutreich" (I, 148), „Notgedrungener Prolog zu einer Aufführung des Peter Squentz von Gryphius" V. 31: „Es ist ein g a r gewaltsamer Mann" (I, 187), „Knecht Ruprecht" V. 20: „Wo's e i t e l gute Kinder hat" (I, 198), „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 11, 3—4: „Daß ich mein Werken und Mühen nicht s c h i e r umsonst getan" (I, 203), „Im Golde, im Herzen" Str. 1, 3: „Da nahm ich ein Eisen g a r spitz und fein" (I, 213), Str. 2, 3—4: „Daß bald ihrer neune g a r wunderhold wie Perlen prangten im roten Gold" (I, 213), „Nach frohen Stunden" Str. 6, 1—2: „Doch schau ich in vergangne Zeit g a r oft und lieb zurück —" (I, 217), „Frühlingslied" Str. 3, 2: „Das sind g a r schlimme Dinge" (I, 220), „Ritter und Dame" 2, Str. 5, 3: „G a r behäglich ist das Schwatzen" (I, 230), „Die

Möwe und mein Herz" Str. 2, 2: „Flogst g a r rasch die weite Bahn —" (I, 212).

A r c h a i s c h e W ö r t e r sind im Volkslied häufig und verleihen ihm oft den „altdeutschen" Charakter. Storm erzielt die gleiche oder zum mindesten ähnliche Wirkung durch dasselbe Stilmittel. Er gebraucht das archaisierende „so": im „Notgedrungenen Prolog" die Konjunktion „so" in relativischer Bedeutung:

V. 47—48: „Die Vergißmeinnichte, s o es zieren,
Werden euch sanft das Herze rühren" (I, 187),

als Adverb der Zeit in „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck".

Str. 12, 1—2: „Und als sie's ihm gelobet,
S o schleudert er den Stein" (I, 203).

Auch den alten volkstümlichen Genitiv kennt der Dichter: „Notgedrungener Prolog"

V. 31—32: „Es ist ein gar gewaltsamer Mann
Und hat mir ü b e l L e i d s getan" (I, 187).

„Die Herrgottskinder" Vers 14: „Den will er vergaben nach s e i n e r G n a d e n" (I, 197), „Geschwisterblut" 1.

Str. 3, 1—2: „Sie faßte flehend seine Hand
Und rief: »O denk d e r Sünde!«" (I, 157).

„Im Golde, im Herzen" Str. 2, 3—4:

„Daß bald i h r e r n e u n e gar wunderhold
Wie Perlen prangten im roten Gold" (I, 213).

Um archaisierend zu wirken, flicht Storm in „Ritter und Dame" Ausdrücke ein wie „Wonnemilde" (1. Str. 6, 2; I, 229), „behäglich" (2. Str. 5, 3; I, 230), „fürder" (2. Str. 7, 3; I, 230). Allerdings sind derartige Worte im Volkslied weniger zu finden als in der älteren Hochsprache, wie z. B. dem Lutherschen Deutsch, für die sie charakteristisch sind. Immerhin tragen diese Ausdrücke dazu bei, das Gesicht auf einen balladenhaften Ton abzustimmen. Zu dem chronikalischen Stil des Gedichtes „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" paßt gut:

Str. 2, 3—4: „Der glaubte, an s e l b i g e r Stelle
Ein Weinhaus würde erstehn" (I, 202).

Aeltere Sprachform, wie sie dem Volksliede weithin eignet, finden wir verschiedene Male: „Notgedrungener Prolog" V. 41: „Sie z e u c h e n das Sacktuch sonst vor's Gesicht" (I, 187). „Die Herrgottskinder" Vers 19: „Das flattert herbei und k r e u c h t und springt" (I, 197), „Morgenwanderung" Str. 5, 3: „Wach auf, mein Lieb! S c h l e u ß auf die Tür!" (I, 216). „Not-

gedrungener Prolog V. 22: „Der g e l a h r t e Poete und Syndikus" (I, 187), „Die Herrgottskinder" V. 14: „Den will er v e r g a b e n nach seiner Gnaden" (I, 197). In der „Inschrift zu meinem Buch »Vor Zeiten«" weist schon dieser Titel auf den archaisch-volkstümlichen Charakter der Verszeilen hin; es heißt darin: V. 3: „Sollen i t z t sie dir Rede schenken" (I, 182).

Zuweilen begibt sich Storm in die volkstümliche Sphäre hinein, um in seinen Gedichten recht natürlich zu erscheinen: „Notgedr. Prolog" V. 58: „Aber ein Spaß ist a l l e w e i l ein Spaß!" (I, 188). Derb ist der Ausdruck in „Knecht Ruprecht":

V. 23—24: „Denn Aepfel, Nuß und Mandelkern
F r e s s e n fromme Kinder gern" (I, 198).

Oft bedingt der Reim am Versausgang die Veränderung von Wörtern: „Das Harfenmädchen" Str. 1, 2—4:

„Da warst du gar zierlich und jung,
Ein süß schwarzäugiges Dirnlein,
Zur Liebe verständig g e n u n g" (I, 137).

„Schneewittchen" V. 5—6:

„Wer hat aus meinem Becherlein trunken?
Wer hat mein Löfflein e i n g e t u n k e n?" (I, 139).

Aehnlich sind folgende Beispiele: „Notgedr. Prolog" V. 1—2: Kompliment — g e n e n n t; V. 17—18: zwei — P o e s e i (I, 186); V. 49—50: e t w a n — dazugetan (I, 187); „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck", Str. 9, 2 und 4: Pracht g e b ä u — frei (I, 203); „Traumliebchen" Str. 4, 2 und 4: Mondesschein — M e l o d e i n (I, 231).

Zwar ist die vom Reim bedingte Wortänderung ein auch im Kunstlied häufig zu beobachtender Vorgang, aber die oben angeführten Beispiele sind ganz volkstümlich; diese Art findet sich im Volkslied oft: Simrock, Die deutschen Volkslieder: „Man soll sie lassen laufen" Str. 8, 2 und 4: tun — S c h u h n (S. 315); „So edel von Blut" Str. 2, 1—2: auserlesen — w e s e n (S. 289).

Auch die durch metrische Gründe verursachte Erweiterung eines Wortes durch Vermehrung der Silbenzahl eignet sowohl dem Kunst- als auch dem Volkslied. Die Art des Ausdrucks macht hier den Unterschied aus. Verse, wie die folgenden:

„Er warf sein Rößlein h e r u m m e,
Kehr deine Red nicht u m m e!" (Simrock, S. 252)

kennzeichnen die Art des Volksliedes. Volkstümlich klingen auch die Stormschen Verse: V. 26—27:

„Bleibt ruhig in den Schühlein stehn,
Laßt leis das Zünglein u m m e g e h n!“ (I, 140);
V. 85: „D e c k e s t das Tischchen, k o c h e s t die Süppchen!“
„Im Golde, im Herzen“ Str. 1, 1—2: (I, 143).

„Ein Mädchen liebt' ich so so h o l d e,
Ein Ringlein hatt' ich von G o l d e;“ (I,213),
Str. 3, 1—2:

„Und als ich zum zehnten g e l i e b e t,
Da hat mich das Ringlein b e t r ü b e t“ (I, 214),
„Lose“ Str. 2, 1—2:

„Drauf hat er h e i m g e f ü h r e t
Ein Mädchen still und hold“ (I, 94),
„Verirrt“ Str. 1, 1: „Ein Vöglein singt so s ü ß e“ (I, 90),
„Geschwisterblut“ 1. Str. 3, 4: „Was läufst du so g e s c h w i n d e!“ (I, 157).

Das Volkslied macht von diesem Stilmittel reichlich Gebrauch und erweitert nicht nur am Ende, sondern auch im Innern des Verses und läßt so den archaischen Sprachcharakter erkennen: „S p i e l e t auf ihr Musikanten“ (Simrock, S. 240), „Da v e r w e l k e t Laub und Gras“ (Simrock, S. 255), „Das junge H e r z e mein“ (Simrock, S. 262), „Wein nicht, wein nicht, mein S c h ä t z e l e i n“ (Simrock, S. 292). In der gleichen Manier setzt Storm: „Die neuen Fiedellieder“ 5. Str. 2, 1: „O r g a n i s t e sollt ich werden“ (I, 83), „Notgedr. Prolog“ V. 22: „Der gelahrte P o e t e und Syndikus“, V. 25—26: „Da hört ihr, wie ein ernster Mann auch einmal f e s t e spaßen kann.“ (I, 187).

Auch in sonst wenig volksliedhafte Gedichte trägt Storm durch dieses in der Art des Volksliedes angewandte Stilmittel eine heitere Note: „An F. Röse“ Str. 2, 1: „Du Philosoph, C h r o n i s t e und P o e t e“ (I, 234).

Das Suffix „lich“ kommt ebenfalls vor, im volkstümlichen Adverb: „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck“ Str. 8, 3—4:

„Und schwingt sich hoch in Lüften,
Von m ä n n i g l i c h erkannt“ (I, 203).

„Notgedr. Prolog“ V. 35: „Weil er zu k r ä f t i g l i c h tät spaßen“, V. 53: „Das wollt ihr m i l d i g l i c h verzeihn!“ (I, 187), „Gesegnete Mahlzeit Str. 3, 4: „Sie lieben sich h e r z i n n i g l i c h“ (I, 193), „So lange hab das Knösplein ich“ V. 3—4: „Bis sich die Blättlein d u f t i g l i c h zur Blume aufgespalten“ (I, 235).

Auch bei Kürzung von Wörtern ist der Anschluß an das Volkslied manchmal offensichtlich: „Die neuen Fiedellieder" 10. Str. 1, 3—4: „T r o m p e t und Geige tönen da m a n n i g f a l t heraus" (I, 86), „Käuzlein" Str. 2, 1—3:

„Und ü b e r n Weg die Nachtigall,
G e n ü b e r pfeift die Nachtigall,
O weh, die L i e b ist g a n g e n all!" (I, 77).

Die enge Anlehnung an das Kinderlied verraten die Verse aus „Schneewittchen" V. 1 ff.:

„Wer hat auf meinem Stühlchen s e s s e n?
Wer hat von meinem Tellerlein e s s e n?! (I, 138)
Wer hat von meinem Müschen p a p p t?
Wer hat mit meinem Gäblein z u t a p p t?
Wer hat aus meinem Becherlein t r u n k e n?" (I, 139).

Viele Beispiele für recht volkstümliche Apokope und Synkope lassen sich nachweisen: „Vierzeilen" 3. in V. 1: „Lieb" (I, 73), „Die neuen Fiedellieder" 7. in Str. 4, 2: „wandr' ich" (I, 84), Nr. 10 in Str. 1, 3: „Trompet und Geige" (I, 86), „Elisabeth" in Str. 3, 5: „die braune Heid" (I, 89), „Knecht Ruprecht" in V. 1 (S. 198) und in V. 31 (S. 199): „von drauß vom Walde", „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" in Str. 3, 4: „Ohn Rasten" (I, 202), „Das Mädchen mit den hellen Augen" in Str. 6, 4: „ohn' Maßen" (I, 92), „Notgedr. Prolog" in V. 43: „schad" (I, 187), in V. 56: „Kröt" (I, 188), „Schneewittchen" in V. 140: „die Katz", in V. 141: „die Tür" (I, 145), „Im Golde, im Herzen" in Str. 1, 1: „liebt ich", in Str. 1, 2: „hatt' ich" (I, 213), „Morgenwanderung" in Str. 5, 1: „die liebe Sonn'" (I, 216), „Herbstnachmittag" Str. 2, 2: „Die Blond' ist die Liebste mein" (I, 232), „Durch die Lind' ins Kammerfenster" in Str. 1, 1: „die Lind'" (I, 228), „Auf dem hohen Küstensande" in Str. 3, 1: „klink ich", in Str. 3, 3: „sink ich", in Str. 3, 4: „trink ich" (I, 240).

Manchmal steht die archaische Pluralform: „Das Harfenmädchen" in Str. 4, 1: „sieben Jahr" (I, 137), „Knecht Ruprecht" V. 34: „Sind's gute Kind, sind's böse Kind?"[6]) (I, 199), „Zum Weihnachten" in Str. 3, 2: „Vertreten sind die Schuh" (I, 224), oder die Apokope findet sich im adjektivischen Attribut, z. B. in den „Neuen Fiedelliedern" 10. Str. 3, 4: „Die blond' Frau Musika" (I, 86), Str. 4, 4: „All' Not und Wintersturm" (I, 86), „Notgedr. Prolog" V. 12: „All' Lebensnot und Erdenjammer" (I, 186).

[6]) Wörtlich so im „Wunderhorn" I, 362.

Oefter noch ist das adjektivische Attribut unflektiert: „Notgedr. Prolog“ V. 15: „Wollen ein alt brav Stück tragieren“ (I, 186), „Die neuen Fiedellieder“ 10. Str. 1, 2: „ein klingend Haus“ (I, 86), „Bettlerliebe“ in Str. 2, 4: „ein arm verlornes Kind“ (I, 70), „Zwischenreich“ in Str. 5, 2: „ein einzig Plätzchen“ (I, 76), „Der Lump“ Str. 1, 3: „Ein frech Gemüt, ein fromm Gesicht“ (I, 192), „Traumliebchen“ Str. 3, 3: „Ich hab ein eigen Liebchen“ (I, 231). Manche dieser Beispiele erinnern deutlich, zum Teil in geradezu formelhafter Weise, an ihre volkstümlichen Vorbilder: „Die neuen Fiedellieder“ 10. Str. 4, 1: „Der jung' frisch' Stadttrompeter“ (I, 86), „Hinter den Tannen“ Str. 2, 2: „Gar ein übermütig Blut“ (I, 127), „Schneewittchen“ V. 176: „Schön Mündlein“ (I, 147), „Tannkönig“ 2. in Str. 2, 3 und 3, 1: „Schön Jungfräulein“ (I, 151), „Lockenköpfchen“ in Str. 5, 1: „Lieb Knabe“ (I, 205), ebenso in Str. 6, 3 (I, 206), „Es liegen Wald und Heide“ in Str. 3, 1: „lieb' Mutter“ (I, 249). Possessivpronomina weisen Apokope auf: „Elisabeth“ Str. 3, 1: „Für all mein Stolz und Freud“ (I, 89), „Gode Nacht“ Str. 3, 4: „Uns' Herrgott hölt de Wacht“ (I, 103), „Notgedr. Prolog“ in V. 8: „Mein' sauren Ruhm“ (I. 186), „Goldriepel“ in Str. 7, 1: „mein' Hämmer“ (I, 215). Volkstümliche Synkope enthalten einige Gedichte: „Die neuen Fiedellieder“ 10. in Str. 2, 1: „Der Lind'baum“ (I, 86), „Zum 9. September“ in Str. 1, 1: „für'n Mann“, in Str. 2, 1: „für'n Gauch“, in Str. 3, 1: „schwör'n“, in Str. 3, 2: „hör'n“ (I, 233).

Für Storms Lyrik ergibt sich die bemerkenswerte Tatsache, daß mit zunehmender Reife die Apokope mehr und mehr schwindet. Es ist charakteristisch, daß Storm das Gedicht „Ein' Brief!“ (VIII, 142) mit der Anfangsstrophe:

„Ein' Brief soll ich schreiben
Mei'm Schatz in der Fern;
Sie hat mich gebittet,
Sie hätt's gar zu gern.“

aus dem Jahre 1853 in der späteren, aber immer noch volksliedhaften Fassung (Erstdruck 1868) glättet, indem er die Apokope auf ein Mindestmaß herabsetzt und zugleich die grammatisch falsche, wenn auch volkstümlichere Form „gebittet“ berichtigt: „Im Volkston“ 2. (I, 88) Str. 1:

„Einen Brief soll ich schreiben
Meinem Schatz in der Fern';
Sie hat mich gebeten,
Sie hätt's gar zu gern.“

In allen Gedichten der späteren Zeit, die sich schon rein inhaltlich vom Volkslied stark abheben, fehlen Apokope und Synkope fast ganz. Es sind vorzüglich die lyrischen Produkte, in denen ein tiefes seelisches Erleben nachzittert, wie beispielsweise die Gedichte, welche aus dem Schmerz um den Verlust der Gattin oder im Gedanken an das eigene Ende und an den Tod entstanden sind, so „Tiefe Schatten" (I, 107 f.) und die folgenden (bis I, S. 112 einschließlich), „Vor Tag" (I, 171) und die folgenden (bis S. 178 einschließlich), ebenso schließen sich hier die, Trauer und Empörung über die Vergewaltigung der Heimat widerspiegelnden Gedichte an „Ostern" (I, 113 f.) und die folgenden (bis S. 125 einschließlich).

Auch die nach 1844 entstandenen Liebeslieder (z. B. I, S. 156 bis 166) oder landschaftlichen Stimmungsbilder, wie „Herbst" (I, 167 f.), „Waldweg" (I, 168 f.) und „Ueber die Heide" (I, 169) sind fast völlig frei von Apokope. Wo dagegen der Dichter im Alter wieder „auf Eichendorffs Waldhorn"[7]) bläst, und mit improvisatorischer Mühelosigkeit[8]) die späteren Nummern der „Neuen Fiedellieder" niederschreibt, da stellt sich auch die Apokope wieder ein, so z. B. in Nr. 7 (I, 84) und in Nr. 10 (I, 86 f.) aus dem Jahre 1871.

Beispiele für volkstümliche Lautmalerei weisen auf „Schneewittchen" V. 140—141:

„Da ging die Katz die tripp die trapp,
Da schlug die Tür die klipp die klapp" (I, 145)

und „Frühlingslied" Str. 2, 1—4:

„Doch klingeling! Ringsum im Kreis
Bewegt sich's im geheimen;
Schneeglöckchen hob das Köpfchen weiß
Maiblümchen stand im Keimen" (I, 220).

Auch Ausrufe verwendet Storm verschiedentlich ganz wirkungsvoll, so in den „Neuen Fiedelliedern" Nr. 1, Str. 2, 1: „Hei, da bin ich ausgerissen", Str. 4, 4: „Ei, Herr Vetter, wie das singt!" (I, 80), Nr. 4, Str. 3, 4: „Horch! da schlug die Nachtigall!" (I, 82), Nr. 5, Str. 5, 1—2:

„Hei! Wie kräht der Hahn so grimmig!
Schatz, ade! Gedenk an mich!" (I, 83).

---

[7]) Briefwechsel Storm—Kuh. Westermanns Monatsh. 67 (1890), S. 265, Brief Storms vom 22. Dezember 1872.

[8]) Th. Storm, Briefe an seine Kinder, S. 141 (Brief an Ernst, 8. 8. 1871).

Nr. 6, Str. 1, 2 und 3:

„E i , die hielte mich wohl fest!"
„Dann a d e , du trautes Nest!" (I, 83),

Nr. 9, Str. 4, 3: „H o l l a hoch, ihr jungen Beine", Str. 6, 3: „H e i ! wie lieblich soll es klingen" (I, 86), ferner in „Im Volkston" in Str. 2, 1: „E i , lauf nur!" (I, 91) und in „Schneewittchen" mehrmals, z. B. V. 10: „O w e h ! liegt einer in meinem Bettchen!" (I, 139), V. 36: „E i , grau' dich nicht, tritt nur herein" (I, 141), in „Des Kindes Gebet" in Str. 1, 1: „H u, wie mich friert!" (I, 205), in „Goldriepel" Str. 7, 1: „H e i Ritter, mein' Hämmer die spalten Demant!" (I, 215), in „Walpurgisnacht" Str. 3, 4: „J u c h h e i s a, Walpurgis ist kommen!" (I, 207).

Dies ist das einzige Beispiel für die sogenannten sinnlosen Ausrufe. In „Tannkönig" 2. erzielt der Dichter mit diesem einfach-volkstümlichen Stilmittel des Ausrufs eine feine Klang- und Stimmungswirkung: Str. 6, 1—2:

„E l f ! E l f ! das klingt so wunderlich,
„E l f ! E l f ! mir graut vor dem Elfenreihn!" (I, 151).

Storm ist auch ein Freund des D i m i n u t i v u m s. Zwar fehlt es in den oben genannten,[9]) von der Apokope wenig berührten Gedichten fast stets, doch erscheint es sonst recht oft, dabei meist in volksliedhafter Weise, vor allem in Gedichten, die sich im Bereich des Märchens und der Sage bewegen. Angesichts der vielen Fälle seien nur einige besonders charakteristische Beispiele gegeben. In „Schneewittchen" scheint alles in die Zwergenwelt versetzt: Stühlchen, Tellerlein (I, 138), Müschen, Gäblein, Becherlein, Lagerstättchen, Mägdelein (I, 139), Aeuglein, Händchen, Glöcklein, Zünglein, Mündlein (I, 140), Königstöchterlein, Rehlein, Vöglein, Herzlein (I, 142) und so fort. Gerade durch die Verbindung der in der Kindersprache häufigen verkürzten Partizipien, wie „sessen", „essen" (I, 138), „zutappt" (I, 139) mit Verkleinerungsformen kommt die Märchenstimmung gut heraus. In ähnlicher Manier, nur nicht in dem gleichen naiven Kinderton des Märchens, sondern eher in dem der Sage, verfährt der Dichter „In Bulemanns Haus" (I, 148). Einen echteren Eindruck ruft die Verkleinerungssilbe in „Tannkönig" hervor:

1. Str. 1, 4: „W a l d v ö g l e i n fliegen ein und aus."
Str. 2, 2: „Verzaubert schläft ein M ä g d e l e i n";

[9]) S. 49 f.

Str. 5, 1—2: „Dann wirft sie das blonde Köpfchen herum,
Daß am Hals das güldene Kettlein klingt";
Str. 5, 4: „Und zurück in den Schlummer das Mägdlein sinkt".
2. Str. 1, 4: „Die Silberhörnlein rufen durchs Tal" (I, 150),
Str. 2, 3: „Schön Jungfräulein, was wird dir bang?"
Str. 3, 1: „Schön Jungfräulein, die sitzt im Traum";
Str. 3, 4: „Und nimmt vom Hals das Güldkettlein".
Str. 7, 4: „Er hängt ihr um das Güldkettlein" (I, 151).

Ebenso ist „Traumliebchen" gehalten:

Str. 1, 1—3: „Nachts auf des Traumes Wogen
Kommt in mein Kämmerlein
Traumliebchen eingezogen",
Str. 3, 1—3: „Fort, fort aus meinem Stübchen,
Gaukelndes Nachtgesicht!
Ich hab ein eigen Liebchen," (I, 231).

Eine volkstümliche Form der gütigen Diminutiva, wie sie bei Keller[10]) vorkommen könnte, findet sich in „Wichtelmännchen":

Str. 1: „Soll gar nicht recht geheuer sein
Dort drüben im alten Schloß,
Soll'n ziehn viele kleine Menscherlein
Umher in lärmendem Troß." (I, 201).

Wo der Dichter sich ins Kinderland begibt oder wo Kinder in seinen Gedichten erscheinen, da taucht meist die Verkleinerungssilbe auf, so beispielsweise in „Des Kindes Gebet" (I, 204), „Zum Weihnachten" (I, 224), „Constanze" (I, 112) und „Gartenspuk" (I, 153 ff.).

In einer Anzahl von Gedichten trägt das Diminutivum dazu bei, die durch den Inhalt bereits gegebene stark volksliedhafte Wirkung noch zu steigern. „Verirrt": Str. 1, 1: „Ein Vöglein singt so süße", Str. 1, 4: „Das Vöglein singt so süße", Str. 3, 1: „Kein Sternlein blinkt im Walde" (I, 90); „Waisenkind" Str. 1, 2: „Bloß liegen die Würzlein dem Regen und Wind", in Str. 3, 1: „Wohl wehet mein Röcklein" (I, 90), „Das Mädchen mit den hellen Augen"

[10]) Hilberling S. 4.

Str. 2, 3—4: „Frau Mutter, ach so sprecht ein W ö r t c h e n
Und macht das liebe K i n d l e i n zahm!“ (I, 91),

Str. 5, 1—2: „Und wie sie bog das wilde K ö p f c h e n,
Und wie ihr F ü ß c h e n schlug den Grund“ (I, 92);

„Im Golde, im Herzen“ Str. 1, 2: „Ein R i n g l e i n hatt' ich von Golde“ (I, 213); „Durch die Lind' ins Kammerfenster“

Str. 1, 3—4: „Will die rotgeweinten A e u g l e i n
Bleichen wieder klar und rein“.

Str. 2, 1—4: „Wieder blühn des Mägdleins Wangen;
A e u g l e i n schlummern klar und still,
Und das M ü n d l e i n weiß nicht, ob es
Lächeln, ob es küssen will.“ (I, 228);

„Myrten“ Str. 1, 3—4: „Nun trage mir ein K r ä n z l e i n grün
Fürs künftige T ö c h t e r l e i n!“

Str. 2, 2—3: „Das R e i s l e i n wuchs heran,
Hier sitzt das wackre T ö c h t e r l e i n“ (I, 194).

Storm verwendet das Diminutivum auch sonst noch häufig, allerdings nicht immer gleich volksliedmäßig; es entspricht hier oft dem Hange des Dichters, das Kleine und Zarte in der Natur mit liebevoller Treue zu schildern, wie beispielsweise in dem Heideidyll „Abseits“:

Str. 2: „Laubkäfer hasten durchs Gesträuch
In ihren goldnen P a n z e r r ö c k c h e n,
Die Bienen hängen Zweig um Zweig
Sich an der Edelheide G l ö c k c h e n“ (I, 126).

Aehnlich sind verschiedene Gedichte, die die Natur oder Tierwelt zum Gegenstand haben, so „März“ (I, 68), „Von Katzen“ (I, 195 f.), „Die Herrgottskinder“ (I, 197), „So lange hab das Knösplein ich“ (I, 235). Volkstümlich hingegen ist wieder das „Frühlingslied“ (I, 219 f.).

2. S y n t a x.

In der S y n t a x prägt sich Storms Sinn für knappe, prägnante Form besonders deutlich aus. Die Selbstzucht der Sprache, die alles Ueberflüssige nach Möglichkeit fernhält, läßt den Dichter den beim Volkslied so beliebten P l e o n a s m u s[11]) nur spär-

[11]) S. Engelmann, Der Einfluß des Volksliedes auf die Lyrik der Befreiungskriege, Heidelberg 1909, S. 39 ff.

lich gebrauchen. Mit „da" verstärkte Ortsbestimmungen,[12]) doppelte Vergleichspartikel „als wie", „und" als verstärkendes Füllwort (z. B. Simrock S. 206: „Der Mai und der war grune", S. 209: „Hätt ich Geld und das wär gut", S. 212: „Ich trat auf einen Zaun und daß er kracht") fehlen in Storms Lyrik völlig. Dagegen sind des öfteren Substantiva mit verstärkendem Pronomen verknüpft. „Die neuen Fiedellieder" 3. Str. 1, 1—3:

„Glaubt ich doch, sie wär es selber,
— Was nur das Gedanken sind! —
Die Frau Musika vom Himmel;" (I, 81);

Nr. 10 Str. 3: „Und auf der Bank darunter,
Die mit dem Kindlein da,
Das ist in alle Wege
Die blond' Frau Musika." (I, 86);

„Elisabeth" Str. 2, 3—4:

„Was sonst in Ehren stünde,
Nun ist es worden Sünde," (I, 89);

„Das Mädchen mit den hellen Augen" Str. 1, 1—2:

„Das Mädchen mit den hellen Augen,
Die wollte keines Liebste sein;" (I, 91);

„Schneewittchen" V. 154/55:

„Rehlein und Vögelein, alle die Tierelein
flattern durch's Fensterlein." (I, 146);

„Tannkönig" 2. Str. 3, 1: „Schön Jungfräulein, die sitzt im Traum" (I, 151); „Herbst" 1. Str. 2, 3—4: „Und die süßen Sommertage, ach sie sind dahin, dahin!" (I, 167); „Knecht Ruprecht" V. 22: „Ich sprach: »Das Säcklein, das ist hier«", V. 26—28: „Ich sprach: »Die Rute, die ist hier;
Doch für die Kinder nur, die schlechten,
Die trifft sie auf den Teil, den rechten«." (I, 198).

„Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 4, 1—2: „Die Maurer und der Teufel, die haben zusammen gebaut." (I, 202), Str. 15, 3—4: „Die frommen Herrn zu Lübeck, die gehen aus und ein." (I, 204); „Walpurgisnacht" Str. 3, 3: „Wer bist du, du schöne, du lustige Maid?", Str. 3, 5—7: „Was zauderst du, Hexchen, komm, springe mit ein, sollst heute des Meisters Liebste sein, du schöne, du lustige Dirne!" (I, 207); „Morgenwanderung" Str. 5, 1: „Die liebe Sonn' was hat sie

[12]) Vergl. hierzu und zu dem Folgenden: Engelmann S. 42.

dir genommen?“ (I, 216); „Goldriepel“ Str. 2, 1: „Doch wieder scheut er und flieget der Gaul;“ (I, 214), Str. 4, 1—2: „Das Funkelgestein und das klingende Gold, das schmeiß ich hinauf in den Schoß der Braut!“, Str. 7, 1: „Hei Ritter, mein' Hämmer, die spalten Demant!“ (I, 215); „Herbstnachmittag“ Str. 2, 1: „Die Braunen, das sind meine Schwestern, ...“ (I, 232).

Waren dies Beispiele für volkstümliche Verwendung des verstärkenden Pronomens, so zeigt eine Reihe von Belegstellen die Vorliebe Storms für diese Art von Pleonasmus auch in Gedichten wenig volksliedhaften Charakters. Innere Bewegung bedient sich gerne dieses Ausdrucksmittels, so z. B. in „Gräber in Schleswig“: Str. 6, 1—2:

„Sie kommen nicht. Das Londoner Papier, es wiegt zu schwer, sie wagen's nicht zu heben.“ (I, 124), oder in „Ein Sterbender“: V. 40—42:

„Ach dieser unergründlich süße Trunk,
Und süßer stets, je länger du ihn trinkst,
Er läßt mich zweifeln an Unsterblichkeit;“ (I, 174).

Auch in Gedichten idyllischer Natur hilft der Pleonasmus deren Eigenart zu erhöhen: „Engel-Ehe“ V. 4—6:

„Ihr schmuck Gesicht, dem Manne ihrer Wahl,
Wenn ihre wirtschaftliche Bahn er kreuzt,
Gleich einer Maske hält sie's ihm entgegen.“ (I, 194).

Die doppelte Negation, die dem Volkslied in den meisten Fällen das naiv-treuherzige Gepräge gibt, fehlt bei Storm in der Ausgabe letzter Hand. Nur in der Urfassung des stark volkstümlichen Gedichtchens „Ein' Brief“ von 1853 heißt es in Str. 3,4: „Das glaubt niemand nicht.“ (VIII, 142).

Die Umschreibung mit „tun“ ist nur wenige Male vertreten: „Spruch des Alters“ 2. Str. 1: „Dein jung Genoß in Pflichten nach dir den Schritt tät richten.“ (I, 181); „Notgedr. Prolog“ V. 15—16: „Wollen ein alt brav Stück tragieren, drin meine Kunst noch tut florieren“ (I, 186), V. 35: „Weil er zu kräftiglich tät spaßen.“ (I, 187), V. 54: „Und merke, was sich zutragen tut!“ (I, 188); „Zum neunten September“ Str. 4, 1: „Und das sag ich, so lang er tut leben und leiben,“ (I, 233). Diese in Gedichten mit frohem Unterton auftauchende Form gibt den Versen eine besonders heitere Note, wobei man sich erinnert

fühlt an andere, in ähnlich volkstümlicher Manier abgefaßte Gedichte, etwa an Uhlands „Schwäbische Kunde".

Hierher gehört auch die Nachstellung des unflektierten Adjektivs.[13]) Eignet diese Wortstellung auch mittelhochdeutscher und frühneuhochdeutscher Kunstpoesie,[14]) so ist sie doch in viel stärkerem Maße ein stilistisches Merkmal des deutschen Volksliedes, das ja in der Regel ein gewisses Alter besitzt und durch derartige Bestandteile volkstümlich-archaisch wirkt.[15]) Deshalb gewinnt moderne Kunstdichtung in starkem Maße an volkstümlichem Klang, wenn sie das unflektierte Adjektivum dem Substantivum folgen läßt.

Diese Wirkung lösen auch viele Stormsche Gedichte aus: „Lose" Str. 2, 2: „Ein Mädchen still und hold;" (I, 94); „Junge Liebe" Str. 3, 3 :„Ich lieb Geschichten neu und nicht erfunden" (I, 72); „Auf dem Segeberg" V. 3: „Die schaut mich an mit Augen blau" (I, 101), V. 19: „Mein Bursche schlank, mein Bursche klein" (I, 102); „Die Kinder" Str. 1, 1: „Mein Häwelmann, mein Bursche klein" (I, 103), „Schneewittchen" V. 29: „Das Mündlein rot bewegte sich." (I, 140), V. 172: „Halt ein! Halt ein, o Spieglein licht!", V. 182: „O Spieglein blank, der Rabe log," (I, 147); „In Bulemanns Haus" Str. 4, 3: „Gleich schaut auch heraus ein Mägdelein hell" (I, 148), Str. 10, 1: „Sie klettert hinunter ein Trepplein schief", Str. 10, 4: „Hier will ich schlafen im Grase tief", Str. 12, 1: „Nun liegt sie zwischen den Blumen dicht" (I, 149); „Einer Braut am Polterabend" Str. 2: „Sie sollen einst, wenn sie beschrieben sind, dir bringen ein Erinnern hold und lind!" (I, 183); „Myrten" Str. 1, 3: „Nun trage mir ein Kränzlein grün (I, 194); „Geschwisterblut" 1. Str. 9, 3—4: „Weh mir, ich hör im Grabe tief Vater und Mutter rufen!" (I, 158); „Die Herrgottskinder" V. 17: „Die Rehlein, die Häslein, die Würmlein klein (I, 197); „Lockenköpfchen" Str. 3, 2—4—5: „Der Knabe so bleich sang einsam seine Lieder. Im Grunde so tief die Nixe schlief", Str. 5, 1: „Lieb Knabe traut", Str. 5, 4: „Ein Arm, so weiß" (I, 205); „Im Golde, im Herzen" Str. 1, 1: „Ein Mädchen liebt' ich so holde" (I, 213).

---

[13]) Engelmann, a. a. O. S. 32, Hilberling, a. a. O. S. 6.
[14]) Vergl. Hilberling S. 6.
[15]) H. Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, Leipzig 1922, S. 124 ff.

Eine ähnliche Wortstellung nimmt hier das substantivische Attribut ein: Str. 1, 2: „Ein Ringlein hatt' ich von Golde;" (I, 213).

Weitere Beispiele für das nachgestellte unflektierte Adjektiv: Im obenerwähnten Gedicht Str. 1, 3: „Da nahm ich ein Eisen gar spitz und fein," (I, 213); „Frühlingslied" Str. 2, 3: „Schneeglöckchen hob das Köpfchen weiß," Str. 3, 6—7: „Da merk ich, was das Blümlein schön uns Liebliches bedeute." (I, 220); „Zum Weihnachten" Str. 7, 2—4: „Der ein Mädchen, groß und schlank, durch die Zauberkraft der Reime rückwärts in die Kindheit sang." (I, 224).

In zwei Fällen ist der volksliedhafte Klang nicht mehr so echt; hier ist schon eher — ausgedrückt auch durch die Interpunktion — der Uebergang zur Relativkonstruktion erkennbar, wie sie in der Kunstdichtung vorkommt: „Junge Liebe" Str. 3, 3: „Ich lieb Geschichten, neu und nicht erfunden —" (I, 72); „Von Katzen" V. 3: „Maikätzchen, alle weiß mit schwarzen Schwänzchen." (I, 195).

Im Anschluß an diese Beispiele ist auch die volkstümliche Nachstellung des unflektierten Possessivpronomens zu erwähnen: „Die neuen Fiedellieder" 8. Str. 3, 1—2: „Da nehm auch ich zu guter Nacht zur Hand die Geige mein" (I, 85); „Im Volkston" 1. Str. 3, 1—2: „Ist doch die Seele mein so ganz geworden dein" (I, 88); „Schneewittchen" V. 43: „Wo ließest du die Pagen dein?" (I, 141); „Tannkönig" 2. Str. 6, 4: „O laß mich zu Vater und Mutter mein!" (I, 151); „Geschwisterblut" 2. Str. 8, 1—2: „Die Schwester von dem Nacken sein löste die zarten Hände" (I, 159); „Die Herrgottskinder": V. 15: „Da ruft er die jüngsten Kinder sein;", V. 26: „Seid alle von den Kindern mein;" (I,197); „Im Golde, im Herzen" Str. 4, 3: „Da schrieb ich den Namen der Liebsten mein" (I, 214); „Vierzeilen" Str. 5, 1: „Wer die Liebste sein verloren." (I, 228); „Herbstnachmittag" Str. 2, 2: „Die Blond' ist die Liebste mein." (I, 232).

Die Lyrik der nachklassischen, meist als realistische Epoche bezeichneten Zeit ringt nach knappem, klarem Ausdruck. So wird, wie man es im Volksliede gesehen, häufig das pronominale Subjekt oder der Artikel weggelassen. Dieses Stilmittel wurde Kellers Streben nach kurzer prägnanter Form

gerecht[16]) und daher in vielen Fällen angewandt; auch bei seinem Freunde Storm entsprach es dessen Forderung nach Knappheit im Ausdruck. Der Dichter gleicht sich in den zahlreichen Beispielen oft dem Volkslied an: „April" V. 6: „Mir ist wie — Blume, — Blatt und — Baum." (I, 69); „Verirrt" Str. 3, 2: „—Weiß weder Weg noch Ort" (I, 90).

Selbst das inhaltlich so zarte Gedicht „Juli", bei dem die werdende Mutterschaft in feinsinniger, keuscher Weise in die Form der Natursymbolik gekleidet ist, nimmt so eine stark volkstümliche Färbung an:

V. 1: „— Klingt im Wind ein Wiegenlied,
V. 2: — Sonne warm herniedersieht,"
V. 4: „— Rote Beere schwillt am Dorn," (I,130).

Weitere Beispiele:

„Das Harfenmädchen" Str. 4, 1: „— Sind sieben Jahr vergangen," (I, 137); „Schneewittchen"
V. 47: „— Mütterlein schläft in Grabes Schoß;" (I, 141),
V. 51: „— Sollte mich töten auf Bergeshalde,"
V. 60: „— Sprangen zwei Rehlein mir voran,"
V. 62/3: „— Saßen im Walde die Vöglein zuhauf,
— Schwangen zwei Vöglein sich vor mir auf;"
V. 69: „— Sollst bleiben hier in unsrer Hut,"
V. 72: „— Kannst die Wirtschaft uns versehen," (I, 142)
V. 76: „— Bin wohl behend in allen Stücken;" (I, 143)
V. 104: „— Kannst sie immer zu Gaste laden."
V. 106/7: „— Stieglitz mit dem roten Kämmchen,
Ammer mit dem goldenen Latz,"
V. 117: „— Darfst sie immer zu Gaste laden." (I, 144)
V. 171: „— Ist tausendmal, tausendmal schöner als Ihr!"
(I, 146) und V. 185 (S. 147)
V. 176: „— Schön Mündlein hat der Wolf geküßt —" (I, 147); „Tannkönig" 2. Str. 3, 2: „— Tannkönig tritt zu ihr herein,", Str. 7, 1: „Und denkst du an — Vater und — Mutter noch," (I, 151); „Geschwisterblut" 1. Str. 6, 3—4: „Nicht länger will ich drum im Grab — Vater und — Mutter verklagen." (I, 157); ähnlich 2. Str. 8, 3 (S. 159); „Herbst" 1. Str. 1, 3: „— Schwalbenflug ist längst geschieden,"(I, 167); „Ueber die Heide" Str. 2, 1: „— Herbst ist gekommen, — Frühling ist weit —" (I, 169); „Zur

[16]) Hilberling, S. 7 ff.

silbernen Hochzeit“ Str. 7, 3: „—Schwester weint zu Haus nach Brot —“ (I, 185);

„Notgedrungener Prolog“

V. 3—6: „— War einst bei deutscher Nation
Eine wohlansehnliche Person;
— Hatt' mich in Schlössern und auf Gassen
Nicht Schimpf noch Sprung verdrießen lassen.“

V. 11—12: „— Verschlief nun in der Rumpelkammer
All Lebensnot und Erdenjammer;“

V. 15: „— Wollen ein alt brav Stück tragieren,“

V. 20: „— Hab sonst just nichts von ihm vernommen —“ (I, 186);

V. 35: „— Hätte ja mit sich handeln lassen!“ (I, 187);

„Stoßseufzer“

V. 6: „— Hat keinen Festtag im ganzen Jahr.“ (I, 188);

„Vom Staatskalender“ 1.

Str. 1, 3—4: „— Fehlt nur, daß mit unsereinem
Sie sich noch vertraulich duzt.“

Str. 2, 1—2: „— Setzt sich, wo wir auch erscheinen,
Wie von selber nebenbei;“

Str. 5, 2: „— So ein bißchen — glaub, wir sind's!“ (I, 189);

„Myrten“,

Str. 2, 1: „— Sind sechzehn Jahre wohl herum;“

Str. 2, 4: „— Fehlt nur der Freiersmann.“ (I, 194);

„Die Herrgottskinder“,

V. 26—27: „— Seid alle von den Kindern mein;
Und — will euch drum doch nicht vergessen,“ (I, 197);

V. 29: „— Hat jedes seinen eignen Ton!“ (I, 197);

„Knecht Ruprecht“,

V. 21: „— Hast denn das Säcklein auch bei dir?“

V. 25: „— Hast denn die Rute auch bei dir?“ (I, 198);

„Wichtelmännchen“,

Str. 1, 1: „— Soll gar nicht recht geheuer sein“

Str. 1, 3: „Soll'n ziehn viel kleine Menscherlein“ (I, 201);

„In der Fremde“,

Str. 4, 1: „— Schaun aus ihrer blauen Ferne“ (I, 211);

„Die Möwe und mein Herz“,

Str. 1, 3—4: „— Fliegen beide aus mitsammen,
— Fliegen beide heimatwärts.“ (I, 212);

„Sonntag Abend",
Str. 1, 2: „— War noch nicht präpariert;" (I, 225);

„Durch die Lind' ins Kammerfenster",
Str. 1, 3—4: „— Will die rotgeweinten Aeuglein
Bleichen wieder klar und rein."
Str. 2, 2: „— Aeuglein schlummern klar und still;" (I, 228);

„Zum 9. September",
Str. 1, 1: „— Fragt mich einer: . . ."
Str. 2, 1: „— Fragt mich ein andrer: . . ." (I, 233);

„Liegst wohl noch im Traum befangen",
V. 1—2: „— Liegst wohl noch im Traum befangen,
— Hast im Traume mein gedacht." (I, 241);

„15. September 1857",
Str. 2 u. 3, 1: „— Gibst dich, bis alles wieder gut,
In deines bösen Mannes Hut,
Und — läßt mit stillem Wort nicht ab" (I, 249).

3. Andere Stilmittel: Satzbildung, Wort- und Satzwiederholung, Frage, einleitungslose direkte Rede, Liedanfang.

Storms Streben nach einfacher Ausdrucksform entsprechen die kurzen, klaren Sätze seiner Gedichte. Nicht nur das Volkslied, sondern auch die volkstümliche Kunstdichtung aus dem Anfang und der Mitte des vorigen Jahrhunderts — vor allem Heine, der gerade in diesem Punkte viel vom Volkslied lernte — haben hier Pate gestanden. Storm meidet möglichst das Enjambement; in fast allen Gedichten birgt die einzelne Verszeile einen abgeschlossenen Gedanken, häufig auch einen fertigen Satz.

Im Gebrauch der Wortwiederholung, eines allem Volksliede eigentümlichen Stilmerkmals,[17]) gleicht sich Storm oft dem Volksliede an, sowohl zahlen- als auch wesensmäßig.

Beispiele:

„März",
V. 3: „So kalt, so kalt ist noch die Flur" (I, 68);
„Mai" 2,
V. 1—2: „(Die Kinder haben die Veilchen gepflückt,)
All, all, die da blühten am Mühlengraben" (I, 69).

[17]) Engelmann a. a. O. S. 44 ff.; Hilberling S. 10.

„Die neuen Fiedellieder“ 5,
Str. 1, 4: „P l a u d r e, p l a u d r e immerzu!“ (I, 83);
Nr. 10, Str. 6, 3: „Und gib uns F r i e d e n, F r i e d e n“ (I, 87);
„Das Mädchen mit den hellen Augen“,
Str. 3, 3: „G r e i f z u, g r e i f z u! Die Jahre kommen,“ (I, 91);
„Ständchen“,
Str. 2, 1—2: „D r e i z e h n L i e d e r sollst du hören,
D r e i z e h n L i e d e r, frisch gedichtet“;
Str. 3, 3—4: „J e d e s Fünkchen, j e d e s Stäubchen,
Alles preisen meine Lieder.“ (I, 92);
„In böser Stunde“,
Str. 2, 3—4: „Du wirst a m E n d e doch, a m E n d e
nur auf dir selbst gelassen sein.“ (I, 100);
„Constanze“ 1,
V. 5: „»E b b e !«, so rief ich, »klein Ebbe!«“ (I, 112);
„In der Frühe“,
V. 3: „N u n e i n e r hier, n u n e i n e r dort“;
V. 8: „Sie schlafen i m m e r, i m m e r noch.“ (I, 113);
„Gräber in Schleswig“,
in Str. 7, 3: „B l a s t, b l a s t, ihr Jäger“ (I, 124);
„Sommermittag“,
Str. 4, 4: „Doch s a u b e r, s a u b e r! Nicht zu laut.“ (I, 129);
„Im Garten“,
V. 1: „H ü t e, h ü t e den Fuß und die Hände,“ (I, 129);
„Das Harfenmädchen“,
Str. 6, 3—4: „(Mir ist, als schaut ich hinüber)
T i e f, t i e f in vergangene Zeit.“ (I, 137)
„Du willst es nicht in Worten sagen,“
Str. 4, 4: „D u m u ß t gewiß, d u m u ß t es doch.“ (I, 162);
„Weiße R o s e n“ 2,
Str. 3, 3—4: „Ich hab ihn ja so t a u s e n d m a l,
Viel t a u s e n d m a l geküßt.“ (I, 163);
„Geh nicht hinein“,
V. 29: „Ach V a t e r, lieber V a t e r!“ (I, 176);
„Vom Staatskalender“ 1,
Str. 4, 3—4: „F r ä u l e i n hießen wir jetzunder,
F r ä u l e i n, und nicht mehr Mamsell.“ (I, 189);

„Engel-Ehe“,
V. 40: „N o c h n i c h t , n o c h n i c h t das Engelsangesicht!“ (I, 195);
„Knecht Ruprecht“,
V. 8—9: „Da r i e f's mich mit heller Stimme an:
»Knecht Ruprecht«, r i e f es, »alter Gesell!«“ (I, 198);
„Im Golde, im Herzen“,
Str. 4, 1: „W a s nun, w a s nun beginnen!“ (I, 214);
„Was fehlt dir, Mutter?“,
Str. 3, 4: „Sie hebt das Haupt: »N i c h t s, n i c h t s; mein süßer Knabe!«“ (I, 218);
„Nachts“,
Str. 2, 1: „D a s H e r z, d a s H e r z hat nimmer Ruh,“ (I, 220);
„Lebwohl“,
Str. 1, 1: „L e b w o h l , l e b w o h l ! Ich ruf es in die Leere;“
Str. 1, 5: „L e b w o h l , l e b w o h l ! Dem Sturme ruf ich's zu“
Str. 2, 5: „L e b w o h l , l e b w o h l ! es ist ein letztes Wort“
Str. 3, 5: „Doch schlägt mein Herz s o l a u t, s o l a u t für dich“
Str. 3, 7: „L e b w o h l , l e b w o h l ! . . . .“ (I, 223);
„Hörst du?“
Str. 2: „Schlafe du und s c h l i e ß die müden,
S c h l i e ß die blauen Augen zu!
In des Herzens Kinderfrieden
S c h l a f e d u , s c h l a f e d u !“ (I, 226).

Einem komischen Volksliede könnten die Verse des folgenden Gedichtes angehören: „Zum 9. September“:
Kehrreim der beiden ersten Strophen:
„A c h w a s , a c h w a s !
M e i n O n k e l i s t d a s !
M e i n O n k e l !“
Str. 3, 2: „R e d e n , r e d e n müßt ihr ihn hörn!“ (I, 233);
„Zum 5. Mai 1844“,
V. 1: „T u a u f , t u a u f die Aeugelein!“
V. 7: „Sie t a u s e n d -, t a u s e n d m a l zu küssen“
V. 10—11: „Ach, wär ich h e u t e, h e u t e,
Ach h e u t e nur bei dir!“ (I, 236).
„H e i l d i r, h e i l d i r, hoher König!“
Str. 1, 1 u. 6, 3: „H e i l d i r, h e i l dir, Meereskönig!“ (I, 240).

Ganz besonders natürlich-volksliedhaft gibt sich Storm hier wieder in den Gedichten aus dem Bereich des Volksmärchens und der Sage:

„Schneewittchen",
V. 28: „S c h a u, s c h a u! Die Wimper regte sich." (I, 140),
V. 54: „Doch ich bat ihn s o l a n g e, s o l a n g' auf den Knien" (I, 142),
V. 98: „Aber d i e R e h e, die s ü ß e n R e h e!" (I, 144),
V. 143: „Ach j a, mein Kätzchen, j a!" (I, 145),
V. 161: „S p i e g l e i n, S p i e g l e i n an der Wand",
V. 171: „Ist t a u s e n d m a l, t a u s e n d m a l schöner als Ihr," (I, 146) und V. 172 (S. 147),
V. 172: „H a l t e i n! H a l t e i n, o Spieglein licht!" (I, 147).

„Tannkönig" 2,
Str. 2, 1: „Z u T a n z, z u T a n z am Felsenhang",
Str. 5, 4: „K o m m m i t, k o m m m i t zum Elfenreihn!",
Str. 6, 1—2: „E l f! E l f! das klingt so wunderlich,
E l f! E l f! mir graut vor dem Elfenreihn!",
Str. 7, 3: „Die Elfen ziehn z u T a n z, z u T a n z" (I, 151).

„Lockenköpfchen",
Str. 10, 1: „B l e i b, o b l e i b! Was willst du unten" (I, 206).

„Goldriepel",
Str. 3, 1: „R e i ß a u s, r e i ß a u s! der Fels ist mein",
Str. 3, 3: „R e i ß a u s, r e i ß a u s! und stör mich nicht auf" (I, 215).

„Traumliebchen",
Str. 3, 1: „F o r t, f o r t aus meinem Stübchen"
Str. 4, 5: „T r a u m, T r a u m ist alles Lieben!" (I, 231).

Die Wortwiederholung ist ein typisches Stilmerkmal des Volksliedes[18]) und gibt ihm — im Einklang mit anderen Elementen — seinen besonderen, altertümlich-schlichten Charakter. Es liegt in dem wesensmäßigen Unterschied zwischen Kunst- und Volkspoesie begründet, daß das, auf den mündlichen Vortrag zugeschnittene, Volkslied sich solcher hervorstechenden, äußerlichen Mittel bedient, die das höher stehende Kunstlied ablehnt.[19]) Der Lyriker, bei dessen Schaffen das Volkslied in mehrfacher Hinsicht Vorbild ist, wird notwendigerweise auf dieses Stilmittel nicht verzichten können. Und in der Tat haben unsere zum Volks-

[18]) A. Götze a. a. O., S. 40.
[19]) A. Götze a. a. O., S. 40 ff.

ton neigenden Dichter des 19. Jahrhunderts gerade hiervon ausgiebig Gebrauch gemacht. Dichterische Ausdrucksfähigkeit und künstlerisches Feinempfinden verstanden häufig, diese ursprünglich quantitativen Kräfte in ihrer Wirkung in qualitative umzuprägen. Keller hat die Wortwiederholung in dieser Weise als dynamisches und lautmalendes Stilmittel einige Male übernommen.[20]) Herrschend aber ist bei dem Schweizer der naivere Gebrauch der Wortwiederholung im Sinne des Volksliedes. Zu dem gleichen Ergebnis gelangt man bei Storm in den oben angeführten Beispielen: Kurze Begehrungssätze und Ausrufe, die zum Zwecke der Intensivierung wiederholt werden, weisen deutlich auf das Vorbild des Volksliedes hin. Diese Art nimmt bei unserem Dichter den breitesten Raum ein. Doch auch außerhalb der Begehrungssätze und Ausrufe taucht die Wiederholung auf. Wie im Volkslied verstärkt Storm, indem er die gleiche Saite zweimal anschlägt.[21]) So in dem schon genannten Gedicht „März" V. 3: „So kalt, so kalt ist noch die Flur" (I, 68) oder in „Nachts" Str. 2, 1: „Das Herz, das Herz hat nimmer Ruh" (I, 220).

Eine auf die Zeitfolge sich erstreckende Untersuchung der Wortwiederholung ist sehr lehrreich, indem sie die künstlerische Entwicklung des Dichters aufzeigt. Im Anfang — hier kommen vor allem die Gedichte des „Liederbuches dreier Freunde" aus dem Jahre 1843 in Frage — entbehrt die Wiederholung oft der tieferen Motivierung: „Die neuen Fiedellieder" 8, Str. 2, 3—4:

„(Die Amsel schlägt den letzten Ton)
Und fliegt zu Nest, zu Nest."[22]) (I, 85).

Die Absicht des Versfüllens ist offensichtlich. Der Vers erscheint wie eine allzu mechanische Nachahmung des Volksliedes, das auch aus solchen Gründen wiederholt, dabei aber doch — durch die in diesen Fällen oft formelhafte Verwendung — einen gewissen Reiz ausübt, z. B.:

Simrock, Die deutschen Volkslieder: „Der Müller, der Dieb" Str. 1, 5: „Hilf mir, den Wein austrinken, ja trinken." (S. 436);

„Von der schönen Bernauerin":
Str. 5, 3: „Ertrinken im Donauwasser, ja Wasser?" (S. 492).

Oder Storm lehnt sich allzu schematisch an die in den Bahnen des Volksliedes wandelnde Kunstdichtung an, ohne die Verse mit

[20]) Hilberling a. a. O., S. 12.
[21]) A. Götze a. a. O., S. 40.
[22]) Vergl. S. 65.

besonders originellem Inhalt zu füllen, wie im Käuzlein",[23]) wo die gleichen Worte durch ein farbloses „und" miteinander verbunden sind:

Str. 1, 1—2: „(Da sitzt der Kauz im Ulmenbaum)
Und h e u l t und h e u l t im Ulmenbaum."

Str. 1, 4—5: „(Was heult der Kauz im Ulmenbaum)
V o n S t e r b e n und v o n S t e r b e n ?"

Str. 2, 4—5: „(Was pfeift so süß die Nachtigall)
V o n L i e b e und v o n L i e b e?" (I, 77).

Ganz vereinzelt nur ist künstlerische Originalität zu spüren, so in dem Gedicht „Hörst du?", ebenfalls aus dem Jahre 1843, wo Storm die Wiederholung durch leichte Variation belebt:

Str. 1, 1—2: „Schlafe du und s c h l i e ß d i e m ü d e n,
S c h l i e ß d i e b l a u e n Augen zu!" (I, 226).

Freier gibt sich der Dichter erst in Produkten, die späteren Jahren angehören, z. B. in dem 1848 entstandenen „Oktoberlied", dem man auf den ersten Blick den leichten Wurf und den volksliedhaften Klang anmerkt: Str. 1, 3—4 und Str. 4, 3—4:

„(Wir wollen uns den grauen Tag)
V e r g o l d e n, j a v e r g o l d e n."

Str. 2, 3—4:

„Ist doch die W e l t, die s c h ö n e W e l t
(So gänzlich unverwüstlich.)"

Str. 5, 1—2:

„Wohl ist es Herbst; d o c h w a r t e n u r,
D o c h w a r t e n u r ein Weilchen"

Str. 6, 3—4:

„Wir wollen sie, mein wackrer Freund,
G e n i e ß e n, j a g e n i e ß e n." (I, 67)

Trotz des im Ganzen volkstümlichen Tones erhebt sich Storm hier doch weit über die Simplizität des Volksliedes, seine naiv-unbeholfene Art. Das Volkslied führt aus einem gewissen Wiederholungsbedürfnis, besonders gegen Ende der Strophe, ein Wort nochmals an. Der Dichter schaltet mit an sich einfachen Mitteln höchst kunstvoll: die intensivierende Wirkung, die das auch im Volkslied sehr gebräuchliche, vor dem zweiten Gliede der Wortwiederholung eingeschobene — dort ist es allerdings häufig von dem des Präfixes entkleideten Partizip Perfekt begleitet — „ja" in der 1., 4. und 6. Strophe erzielt, die Steigerung

[23]) Vergl. S. 64.

der Wiederholung durch das Adjektivum „schöne“ in Str. 2, 3, die Erweiterung durch eine adverbiale Bestimmung der Zeit in Str. 5, 2 offenbaren die Meisterschaft des Dichters.

Auch sonst versteht es Storm, manchen seiner Lieder einen volkstümlich-schlichten und doch kunstvollen Charakter zugleich zu geben, indem er kleine Wörter einschiebt, um zu steigern oder um Stimmung zu erzeugen. Die Wahl dieser Ausdrücke verrät den Kunstdichter. Das wehmütige „Lied des Harfenmädchens“ muß hier genannt werden:

V. 1—4:

„H e u t e, n u r h e u t e
Bin ich so schön;
M o r g e n, a c h m o r g e n
Muß alles vergehn!“

V. 7—8:

„S t e r b e n, a c h s t e r b e n
Soll ich allein.“ (I, 89)

Auch in „Herbst“ 1. ist die Wiederholung durchaus im Stile des Volksliedes durchgeführt, aber gleichzeitig wird die Absicht des Dichters, Stimmung zu erzeugen, erfüllt:

Str. 2, 3—4:

„(Und die süßen Sommertage,)
Ach, sie sind d a h i n, d a h i n!“ (I, 167).

Vollendete Meisterschaft in der Verwendung dieses Stilmittels aber verkörpert das dem Jahre 1852 entstammende Gedicht „Die Stadt“, worin Storm das Bild Husums poetisch verklärt malt. Es ist, als ob das ewige, geheimnisvolle Rauschen der Meereswellen und der in seiner Eintönigkeit prächtige Strand durch diese Verse klängen, eine Wirkung, die noch durch die, weiter unten anzuführende Vers- und Motivwiederholung verstärkt wird. Hier seien die Verse mit Wortwiederholung wiedergegeben:

Str. 1, 1—2:

„A m g r a u e n Strand, a m g r a u e n Meer
(Und seitab liegt die Stadt;)“

Str. 3, 3—4:

„(Der Jugend Zauber für und für)
Ruht lächelnd doch a u f d i r, a u f d i r“ (I, 68).

In einer Reihe von Fällen hat die Wortwiederholung keinen

volkstümlichen Charakter. „Auf dem Segeberg" weist solche Verse auf:

V. 11: „M u s i k! M u s i k! Die Lerchen singen",

V. 28: „Die W e l t, d i e W e l t, o wie sie lacht!" (I, 102),

ebenso der Anfangsvers des gleichlautenden Vierzeilers auf S. I, 214:

„Ich kann d i r n i c h t s, d i r gar n i c h t s geben".

Als Ausdruck starker innerer Erregung begegnet die Wortwiederholung — rhetorisch sicher sehr wirkungsvoll — an Höhepunkten des Gedichts: „Ostern",
Str. 8, 4: „Das Land ist u n s e r, u n s e r soll es bleiben!"
(I, 114);
„Gräber in Schleswig" Str. 7, 3—4:

„. . . . . Für das Vaterland
Noch einen Strauß! Wir brauchen M ä n n e r, M ä n n e r!"
(I, 124).

Kunstvoll fügt sich die Verszeile Str. 1, 3 u. 4, 3 (I, 93)

„Ich habe i m m e r, i m m e r dein gedacht";

dem gedämpften Ton und dem schleppenden Metrum des aus fünffüßigen Jamben bestehenden Gedichtes „Hyazinthen" ein. Die Wiederholung drückt hier das lange Warten des Dichters aus. Umgekehrt unterstreicht die Wiederholung in „Einer Toten" 1. Str. 2, 2 eindringlich die Kürze der vorhandenen Zeit:
„N o c h e i n e Nacht, n o c h e i n e war gegeben!" (I, 177).

Die Schnelligkeit des nächtlichen Sturmwindes betonen die Verse 7—8 des Gedichtes „Sturmnacht":

„Und g e s c h w i n d, g e s c h w i n d
(Schwatzt er ein Wort)" (I, 152).

Die entfernte Lage von „Urgroßmutters Garten" in dem dritten Ritornell, „Muskathyazinthen" verstärkt Verszeile 3:
„Das war ein Platz, weltfern, w e i t, w e i t dahinten." (I, 130).

In „Lucie" weist schon das unvolksliedhafte Metrum im Verein mit dem beschaulichen Inhalt dem Gedichte einen besonderen Platz zu: Dem Jambenrhythmus entspricht hier die schleppend wirkende Wortwiederholung Str. 2, 1—3:

„Nicht w a r sie klug, nicht schön; m i r aber w a r
Ihr blaß Gesichtchen und ihr blondes Haar,
M i r w a r es lieb; . . . . ." (I, 95).

Einen ähnlichen Eindruck wecken die Verse Str. 3, 3—4 aus „Repos d'amour":

„O g i b dich m i r, g i b m i r im Kuß
Dein ganzes Leben g i b m i r hin!" (I, 221).

Im Gedichte „Von Katzen" läßt die idyllische Breite eine volksliedhafte Wirkung nicht aufkommen. V. 28—29:

„Und j e d e, j e d e von den sieben Katzen
Hat s i e b e n, denkt euch! s i e b e n junge Kätzchen."
(I, 196).

Mit Storms Streben nach Simplizität, wie es sich in dem im Prinzip volksliedhaft einfachen und klaren Satz- und Versbau spiegelt, ist die Neigung eng verknüpft, ähnliche oder verwandte Gedanken in paralleler Form nebeneinander zu stellen. P a r a l l e l v e r s e[24]), d. h. Verse, die bei gleichem Bau nur die Schlagworte auswechseln, sind denn auch bei Storm sehr häufig[25]), allerdings ist die Mehrzahl nicht als volksliedartig anzusprechen; die eigene künstlerische Selbstzucht und das Beispiel der Zeitgenossen und Vorbilder, wie Eichendorff und Mörike, Uhland, Herwegh und Heine, die diese variierte S a t z - und V e r s w i e d e r h o l u n g, ebenso die A n a p h e r, oft wenig volksmäßig gebrauchten[26]) ließen den Dichter nicht zum Epigonen des Volksliedes werden. Während die r e i n e Satz- oder Verswiederholung bei Storm ganz selten ist, kommt die Anapher oft vor, manchmal auch in Verbindung mit Parallelversen.

Als *Beispiele für unvolksliedhafte Parallelverse und Anaphern* mögen dienen: „Rechenstunde" Str. 1:

„Du bist so ein kleines Mädchen
Und hast schon so helle Augen;
Du bist so ein kleines Mädchen
Und hast schon so rote Lippen!" (I, 74)

Wortwahl und Parallelismus klingen hier zwar ganz volkstümlich, aber das Metrum schwächt die liedhafte Wirkung doch stark ab. Der weitere Verlauf des Gedichtes, dessen Parallelismus in Str. 2 und 3 konstruiert anmutet, rechtfertigt diese unsere Einschränkung.

---

[24]) Vgl. Hilberling S. 13.
[25]) Hilberling weist dies für Keller nach; S. 13 ff.
[26]) Ermatinger, Kellers Leben I, 130, 140 ff. Hilberling S. 13.

„Abschied" 1. V. 1—7:

„Was zu glücklich um zu leben,	P. u. A.
Was zu scheu um Klang zu geben,	P. u. A.
Was zu lieblich zum Entstehen,	P. u. A.
Was geboren zum Vergehen,	P. u. A.
Was die Monde nimmer bieten,	P.
Rosen aus verwelkten Blüten,	P.
Tränen dann aus jungem Leide" (I, 76)	P.

Anfängerhaft unfrei, weil allzusehr in Herweghs Bahnen, wirkt auch hier wieder das oben erwähnte „Käuzlein", Str. 1, 1—4:

„Da sitzt der Kauz im Ulmenbaum	P.
Und heult und heult im Ulmenbaum,	P.
(Die Welt hat für uns beide Raum!)	
Was heult der Kauz im Ulmenbaum"	P.

Str. 3, 1—2:

„Zur Rechten hell ein Liebeslied,	A. u. P.
Zur Linken grell ein Sterbelied!" (I, 77)	A. u. P.

„Tiefe Schatten" 1. Str. 2, 3—4:

„Ein Kranz von Myrtenreisern,	A.
Ein weißer Syringenkranz." (I, 107)	A.

„O bleibe treu den Toten" Str. 1 (I, 110) u. Str. 7. (I, 111):

„O bleibe treu den Toten,	P.
Die lebend du betrübt,	P.
O bleibe treu den Toten,	P.
Die lebend dich geliebt!"	P.

Die Gedichte politischen Inhalts weisen nur unvolksliedhafte Parallelität auf, so „Ein Epilog" Str. 1, 2—4:

„ In dieser Zeit der schweren Not,	A. u. P.
In dieser Blütezeit der Schufte,	A. u. P.
In dieser Zeit von Salz und Brot." (I, 118)	A. u. P.

Oder „Gräber in Schleswig" Str. 1, 3—4 u. Str. 2, 1:

„Hier schlafen sie, und deutsche Ehre schlief	A. u. P.
Hier dreizehn Jahre lang bei diesen Toten.	A. u. P.
Und dreizehn Jahre litten jung und alt;"	P. (I, 123),

Weitere Belege: „Noch einmal!":

„Noch einmal fällt in meinen Schoß
Die rote Rose Leidenschaft;
Noch einmal hab ich schwärmerisch
In Mädchenaugen mich vergafft;

Noch einmal legt ein junges Herz
An meines seinen starken Schlag;
Noch einmal weht an meine Stirn
Ein juniheißer Sommertag." (I, 160)

In einigen Fällen führt der Parallelismus zu kunstvoller Spielerei, wie in dem Gedicht „Nachts" Str. 2, 3—4:

„Im Traum mein süßes Leben du, A. u. P.
Im Leben du mein süßer Traum!" (I, 220) A. u. P.

Verswiederholung hat „Im Herbste". Str. 3, 3 und Str. 6, 3—4 lauten:

„Es ist der Sommer nur, der scheidet;
Was geht denn uns der Sommer an!" (I, 101).

In „Du Heißersehnte, gute Nacht" beginnen die erste und zweite Strophe mit dem gleichen

„Du Heißersehnte, gute Nacht!" (I, 244).

Beispiele für volksliedartige Parallelverse und Anaphern:

Verswiederholung zeigt das Gedicht „Die Stadt" Str. 3, 2 und 3, 5:

„Du graue Stadt am Meer." (I, 68).

Die „Nachtigall" enthält in den völlig übereinstimmenden Strophen 1 (I, 69) und 3 (I, 70) Anapher und Parallelismus: V. 3—5:

„Da sind von ihrem süßen Schall,
Da sind in Hall und Widerhall
Die Rosen aufgesprungen."

Anapher bietet Str. 2, 3—5:

„Trägt in der Hand den Sommerhut
Und duldet still der Sonne Glut, A.
Und weiß nicht, was beginnen." A.

Ferner enthalten Parallelismus:

„Die Kleine" Str. 1, 3:

„Du bist so jung, du bist so schön," P.

Str. 2, 1:

„Und ich so arm, so müde schon," (I, 70) P.

„Die Kleine" Str. 2, 3—4:

„Sie sah mich froh und leuchtend an, A.
Sie wußte nicht, es könne zünden;" (I, 71) A.

„Die n. Fiedell." 8, Str. 1, 1—2:

„Nun geht der Mond durch Wolkennacht, A.
Nun ist der Tag herum;" A.

Str. 2, 1—3:

„Die Heidelerch' nach oben singt — P.
Ein Stück zu allerbest;
Die Amsel schlägt den letzten Ton" (I, 85) — P.

Nr. 10. Str. 1:

„Am Markte bei der Kirchen
Da steht ein klingend Haus; — A.
Trompet und Geige tönen
Da mannigfalt heraus." (I, 86) — A.

„Im Volkston" 2. Str. 1, 3—4:

„Sie hat mich gebeten, — A.
Sie hätt's gar zu gern." — A.

Str. 2, 2—4:

„Kauf Tint' und Papier
Und schneid mir ein' Feder, — A.
Und sitz nun dahier." (I, 88) — A.

„Elisabeth" Str. 3, 3—4:

„Ach, wär das nicht geschehen, — A. u. P.
Ach, könnt ich betteln gehen" (I, 89) — A. u. P.

Volkstümliche Parallelität und Strophenanapher enthalten Str. 1, 1 und Str. 2, 1:

„Meine Mutter hat's gewollt,"
„Meine Mutter klag ich an," (I, 89).

„Die neuen Fiedellieder":

Nr. 6 weist in Str. 1, 1 und 4, 1 Verswiederholung auf:
„Musikanten wollen wandern;" (I, 83 und I, 84)

Fast durch das gesamte „Lied des Harfenmädchens" zieht der Parallelismus: V. 1—4:

„Heute, nur heute
Bin ich so schön;
Morgen, ach morgen
Muß alles vergehn!"

V. 7—8:

„Sterben, ach sterben
Soll ich allein." (I, 89)

„Verirrt" Str. 1, 1 und 1, 4:

„Ein Vöglein singt so süße" — P.
„Das Vöglein singt so süße" — P.

Str. 3, 3—5:

„Die Blumen an der Halde, A. u. P.
Die Blumen in dem Walde, A. u. P.
Die blühn im Dunkeln fort." (I, 90)

„Waisenkind" Str. 1, 1:

„Ich bin eine Rose, pflück mich geschwind!" P.

Str. 2, 2:

„Ich bin keine Blume, ich bin keine Ros'." P.

In dieser Gestalt erscheint der Parallelismus, der zwischen Str. 1, 1 und Str. 2, 2 besteht, nicht ganz durchgeführt; denkt man sich den einzelnen Vers in jeweils zwei aufgelöst, dann wird die Verbindung deutlicher.

Ebenso wie Str. 2, 2 ist Str. 3, 1 Parallelvers:

„Wohl wehet mein Röcklein, wohl faßt mich der Wind;" (I, 90)

„Das Mädchen mit den hellen Augen" Str. 1, 4 und 2, 1:

„Die Freier schauten hinterdrein." A. u. P.
„Die Freier standen ganz von ferne" A. u. P.

Mit anderem Tempus taucht dieser Bau in Str. 3, 4 nochmals auf:

„Die Freier gehen gar geschwind!"

Str. 3, 1—2:

„Die Mutter schlug die Händ' zusammen, A. u. P.
Die Mutter rief: »Du töricht Kind . . .«" A. u. P. (I, 91)

Str. 5, 1—2:

„Und wie sie bog das wilde Köpfchen, A. u. P.
Und wie ihr Füßchen schlug den Grund," A. u. P. (I,92)

„Ständchen" Str. 2, 1—2:

„Dreizehn Lieder sollst du hören, A. u. P.
Dreizehn Lieder, frisch gedichtet;" (I, 92) A. u. P.

Str. 6, 1:

„Laß dich warnen, laß mich schweigen," (I, 93) P.

„An die Freunde" Str. 1, 1—2:

„Wieder einmal ausgeflogen, A. u. P.
Wieder einmal heimgekehrt;" (I, 96) A. u. P.

„Trost" Str. 1, 1—2:

„So komme, was da kommen mag!
So lang du lebest, ist es Tag."

Der Parallelismus der 3. Strophe dagegen wirkt durch ihren Wortschatz kunstvoll:

„Ich seh dein liebes Angesicht, A. u. P.
Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht." A. u. P.
(I, 104)

Das ist der einzige Fall, in dem volkstümliche und kunstmäßige Elemente in demselben Gedicht nebeneinanderstehen.

Volksliedartig sind wieder die folgenden Beispiele:

„Ein grünes Blatt" V. 3—5:

„Auf daß es einst mir möge sagen,
Wie laut die Nachtigall geschlagen, P. u. A.
Wie grün der Wald, den ich durchschritt." P. u. A.
(I, 127)

„Im Walde" Str. 2, 1—2:

„Sie sitzt in Thymiane, P. u. A.
Sie sitzt in lauter Duft;" (I, 128) P. u. A.

„Das Harfenmädchen" Str. 3, 3—4:

„Und abends bin ich gekommen A.
Und habe dich fröhlich geküßt." (I, 137) A.

Sehr deutlich und volkstümlich sind Parallelvers und Anapher in „Schneewittchen". Einige Beispiele können das schon zeigen:

V. 1 ff.:

„Wer hat auf meinem Stühlchen sessen? P. u. A.
Wer hat von meinem Tellerlein essen? P. u. A.
(I, 138)

Wer hat von meinem Müschen pappt? P. u. A.
Wer hat mit meinem Gäblein zutappt?" P. u. A.
(I, 139)

V. 13—15:

„O weckt sie nicht! o schreckt sie nicht! P.
Geschlossen ist der Aeuglein Licht, P.
Hinabgerollt die Locken dicht." P.

V. 22—23:

„Ist alles so gar lieb und fein, P.
So rosenrot, schneeweiß und rein!" P.

V. 28—31:

„Schau, schau! Die Wimper regte sich, P.
Das Mündlein rot bewegte sich. P.
Das blonde Köpfchen reckt sich auf, P.
Zwei blaue Aeuglein schlägt sie auf!" (I, 140) P.

V. 78—82:

„Morgens im Dämmerschein,
Fegst du das Kämmerlein, P.
Bohnest die Stühlchen, P.
Lockerst die Pfühlchen, P.
Schüttelst zurechte die Schlafestättchen!" P.
(I, 143)

V. 102—104:

„Rehlein stehn in hohen Gnaden
Sind gar tapfre Kameraden;
Kannst sie immer zu Gaste laden."

V. 115—117:

„Vöglein stehn in hohen Gnaden,
Sind gar lust'ge Kameraden;
Darfst sie immer zu Gaste laden." (I, 144)

V. 140—141:

„Da ging die Katz die tripp die trapp, P. u. A.
Da schlug die Tür die klipp die klapp," P. u. A.
(I, 145)

V. 186—187:

„Die Schönste war ich immer noch! P. u. A.
Die Schönste will ich bleiben doch!" (I, 147) P. u. A.

Auch „In Bulemanns Haus" weist solche volkstümlichen, märchenhaften Elemente auf: Str. 2, 3—4:

„Da tanzt vor dem Monde die Maus mit der Maus, P. u. A.
Da setzt sich das Kind mit den Mäusen
zu Schmaus," P. u. A.

Str. 3, 4:

„Sie schüttelt ihr Kleidchen, sie schnürt sich die Schuh" P.

Str. 5, 2—5:

„Da neigt sich das Spiegelkindlein, P. u. A.
Da neigt sich das Kind vor dem Spiegel zugleich, P. u. A.
Da neigen sich beide gar anmutreich, P. u. A.
Da lächeln die rosigen Mündlein." (I, 148) P. u. A.

Str. 8, 1:

„Nun sinken die Glieder, nun halten sie an" (I, 149) P.

„Tannkönig" 2. Str. 6, 1—2:

„Elf! Elf! das klingt so wunderlich, A.
Elf! Elf! mir graut vor dem Elfenreihn;" A.
(I, 151)

Volkstümlich wirkt der stete Wechsel in der Nennung der handelnden Personen im Gedichte „Geschwisterblut" 1. Str. 2—4:

„Sie sprach: »Daß wir beisammen sind,
Mein Bruder, will nicht taugen!«
Er sah ihr in die Augen tief:
»O süße Schwesteraugen!«
Sie faßte flehend seine Hand
Und rief: »O denk der Sünde!«
Er sprach: »O süßes Schwesterblut,
Was läufst du so geschwinde!«
Er zog die schmalen Fingerlein
An seinen Mund zur Stelle;
Sie rief: »O hilf mir, Herre Christ,
Er zieht mich nach der Hölle!«"

Str. 5, 3—4:

„Nun rüsteten sie Reisezeug, P. u. A.
Nun zäumten sie die Rappen." P. u. A.

Str. 6:

„Er sprach: »Daß ich dein Bruder sei,
Nicht länger will ich's tragen; P. u. A.
Nicht länger will ich drum im Grab P. u. A.
Vater und Mutter verklagen.«" (I, 157)

2, Str. 5:

„Es lag auf ihren Lidern schwer,
Sie schlug sie auf mit Mühen; P. u. A.
Sie sprang empor, sie schrie so laut, P. u. A.
Wie noch kein Herz geschrieen." (I, 159)

„Weiße Rosen" 3, Str. 1:

„So dunkel sind die Straßen, P. u. A.
So herbstlich geht der Wind; P. u. A.
Leb wohl, meine weiße Rose, P. u. A.
Mein Herz, mein Weib, mein Kind." (I, 164) P. u. A.

„Ueber die Heide" Str. 2, 1:

„Herbst ist gekommen, Frühling ist weit — " P. (I, 169)

„Schlaflos" Str. 2, 1:

„Der Tag ist gegangen, der Abend ist fern" P. (I, 170)

„Es ist ein Flüstern" Str. 1, 1—2:

„Es ist ein Flüstern in der Nacht, A.
Es hat mich ganz um den Schlaf gebracht;" A.
(I, 170)

„Es kommt das Leid":

„Es kommt das Leid, es geht die Freud; P. u. A.
Es kommt die Freud, da geht das Leid —" P. u. A.
(I, 179)

„Sprüche" 1, V. 1—2:

„Der eine fragt: Was kommt danach? P. u. A.
Der andre fragt nur: Ist es recht?" (I, 180) P. u. A.

(„Sprüche") „Spruch des Alters" 2, Str. 3:

„Sie wandern nach dem Glücke, P. u. A.
Sie schaun nicht mehr zurücke." (I, 181) P. u. A.

Die Ausdrucksweise im „Weihnachtslied" läßt die Verse trotz der Anapher nicht volksliedhaft erscheinen:

Str. 1, 3—5:

„Vom Tannenwalde steigen Düfte
Und hauchen durch die Winterlüfte,
Und kerzenhelle wird die Nacht." (I, 199)

Recht volksliedhaft sind wieder viele Parallelismen aus der Nachlese. Z. B. „Wichtelmännchen" Str. 1—2:

„Soll gar nicht recht geheuer sein P. u. A.
Dort drüben im alten Schloß,
Soll'n ziehn viel kleine Menscherlein P. u. A.
Umher in lärmendem Troß."

„Ziehst du mit der jungen Frau erst ein
Dort drüben ins alte Schloß,
Da kommen ja noch mehr Kleine hinein — —
Das wird ein gewaltiger Troß." (I, 201)

Parallelverse sind noch 1, 2 und 2, 2 bzw. 1, 4 und 2, 4. „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" enthält zwar in Str. 16, 1—2 den dem Kunstdichter vertrauten Chiasmus, doch wirkt die Strophe als Ganzes liedhaft:

„Sie beten wohl da droben,
Da drunten trinken sie, P. u. A.
Und für des Himmels Gaben
Da droben danken sie." (I, 204) P. u. A.

„Lockenköpfchen" Str. 1, 3—4:

„Hörst ja gerne, wenn ich singe, P. u. A.
Hörst ja gern die alten Lieder!" P. u. A.

Str. 3, 1—5:

„Am grünen Teich P.
Der Knabe so bleich
Sang einsam seine Lieder.
Im Grunde so tief P.
Die Nixe schlief." (I, 205)

Hier greift der Parallelismus der einzelnen Verse ineinander über; einen besonders volkstümlichen Klang vermittelt das doppelt nachgestellte, mit dem gleichen „so" verbundene, unflektierte Adjektivum. Str. 8, 3—4:

„Wie so böse Lieder singst du! P. u. A.
Wie so traurig hat's geklungen!" (I, 206) P. u. A.

„Walpurgisnacht" besitzt Strophenanapher und Parallelismus in Str. 1, 1 und 2, 1:

„Am Kreuzweg weint die verlassene Maid"
„Am Kreuzweg feiert der Böse sein Fest."

Str. 3, 3:

„Wer bist du, du schöne, du lustige Maid?"

Str. 3, 6—7: P.

„Sollst heute des Meisters Liebste sein,
Du schöne, du lustige Dirne!" (I, 207)

„Vision" V. 3—4:

„Sie schaut übers Meer in die dämmernde Fern', A.
Sie denket des treuen Buhlen so gern." (I, 209) A.

Dem Volkslied kommt Storm in den aus Knittelversen bestehenden Gedichten wieder recht nahe.

„Notgedr. Prolog" V. 53—58:

„Und nun, Lieber, hab guten Mut, A.
Und merke, was sich zutragen tut! A.
Denke: ein Maul ist kein Rachen, P.
Eine Kröt ist kein Drachen, P.
Ein Fingerlein ist kein Maß, — P.
Aber ein Spaß ist alleweil ein Spaß!" (I, 188) P.

„Knecht Ruprecht" V. 21—22:

„«Hast denn das Säcklein auch bei dir?»
Ich sprach: «Das Säcklein, das ist hier.»"

Vers 25—26: P. u. A.
„«Hast denn die Rute auch bei dir?»
Ich sprach: «Die Rute, die ist hier;»" (I, 198)

„In der Fremde" Str. 1, 1:
„Andre Seen, andre Auen — —" P.
Str. 2, 1: P. u. A.
„Andre Menschen, andre Herzen" P.
Str. 2, 3—4:
„Längst verschwunden Spiel und Scherzen, P. u. A.
Längst verschwunden Scherz und Kuß." P. u. A.
(I, 211)

Ganz im Tone des Volksliedes sind wieder einige Gedichte aus früher Zeit abgefaßt: „Die Möwe und mein Herz" Str. 1:
„Hin gen Norden zieht die Möwe, P. u. A.
Hin gen Norden zieht mein Herz; P. u. A.
Fliegen beide aus mitsammen, P. u. A.
Fliegen beide heimatwärts." (I, 212) P. u. A.

„Im Golde, im Herzen" Str. 1, 1—2:
„Ein Mädchen liebt' ich so holde, P. u. A.
Ein Ringlein hatt' ich von Golde;" (I, 213) P. u. A.

„Goldriepel" Str. 3, 1—3:
„Reiß aus, reiß aus! der Fels ist mein,
Und der Wald und das Schloß und die Dirne sind mein!
Reiß aus, reiß aus! und stör mich nicht auf, . ."
Str. 5, 3 u. 9, 1 stehen in Parallelismus zueinander:
„Mich schützet die Lieb, die ist teurer als Gold, P. u. A.
Mich schützet der Himmel, mich schützet die Lieb!"
P. P. u. A.
„Frühlingslied" Str. 2, 3—4: (I, 215)
„Schneeglöckchen hob das Köpfchen weiß, P.
Maiblümchen stand im Keimen;" (I, 220) P.

Strophenanapher hat das Gedicht „Zum Weihnachten" Str. 5, 1:
„Von Schneewittchen bei den Zwergen, . . ."
Str. 6, 1—2:
„Von Hans Bärlein, der im Streite
Einen Riesenritter schlug, . . ."
Str. 7, 1:
„Von dem Dichter auch daheime, . . ." (I, 224)

„Traumliebchen" Str. 1, 5—6:

„Sie ruht auf meinem Kissen, A.
Sie stört mich auf mit Küssen" A.

Str. 2, 5—7:

„«So küß mich, du blöder Schäfer! P.
Dein bin ich, du süßer Schläfer, A. P.
Dein heut und immerdar!»" (I, 231) A.

„Gesteh's" Str. 2, 1—2:

„Und gäbst du mir alle Liebe, P. u. A.
Und liebt ich dich noch so sehr, . . ." P. u. A.
(I, 232)

„Zum 9. September" Str. 1, 1—2:

„Fragt mich einer: Was ist das für'n Mann?
Sechs Ellen Beine, keinen Bauch daran!"

Str. 2, 1—2:

„Fragt mich ein andrer: Was ist das für'n Gauch?
Hasseldünne Beine und sechs Ellen Bauch!"

Str. 3, 3—5:

„Das ist erst was!
Mein Onkel ist das!
Mein Onkel!"

Str. 4, 3—5:

„Das ist kein Spaß!
Das ist erst was!
Mein Onkel!" (I, 232)

„Zum 5. Mai 1844" V. 10—11:

„Ach wär ich heute, heute, A.
Ach heute nur bei dir." (I, 236) A.

„Auf dem hohen Küstensande" Str. 3:

„Und an ihre Türe klink ich, P. A.
Und es ruft so süß herein! A.
Und in ihre Arme sink ich, P. A.
Und von ihren Lippen trink ich, A.
Und auf's neue ist sie mein." (I, 240) A.

„Es liegen Wald und Heide" Str. 2, 4—5:

„Er schreiet durch die Gassen, A.
Er nimmt uns alle mit!" (I, 249) A.

Das Gedicht enthält ferner durch das mehrfache „es" einen

volkstümlichen Parallelismus, der darum aber noch nicht als Parallelvers bezeichnet werden kann. Str. 1, 1:

„E s liegen Wald und Heide"

Str. 1, 4—5:

„Doch ist e s nicht beschieden,
Gestritten soll e s sein."

Str. 2, 1:

„Nun gilt e s zu marschieren" (I, 249)

In dem Kunstmärchen „Hinzelmeier" singen die Eltern:

„Tu dich auf, du goldner Schrein! P. u. A.
Tu dich auf und schließ uns ein" (I, 333) P. u. A.

die Rosenjungfrau singt:

„Nun streck die Würzlein tief hinab, P. u. A.
Nun wirf die Blättlein übers Grab." (I, 355) P. u. A.

in „Psyche" singt das junge Mädchen:

„Der Fisch und der Vogel, P. u. A.
Der Wind und die Wellen P. u. A.
Sind alle meine Spielgesellen." (IV, 189)

Die für viele Volkslieder charakteristische F r a g e z u B e g i n n[27]) oder — beim Höhepunkt der Handlung — im I n n e r n d e s L i e d e s[28]) kommt bei Storm nicht vor.

Dagegen bringt die e i n l e i t u n g s l o s e d i r e k t e R e d e[29]) eine ganze Reihe von Beispielen, die durchaus volksliedmäßig anmuten: „Die n. Fiedell." 1, Str. 4, 3—4:

„Schaut der Fink vom Baum hernieder:
«Ei, Herr Vetter, wie das singt!»" (I, 80)

Nr. 7, Str. 1, 2—2, 4:

„Sieh, da kommt auf müdem Fuß
Noch ein Wandrer mir entgegen.
«Bring dem Städtchen meinen Gruß!
Und am Tore, wenn des Zöllners
Blonde Tochter schaut herfür,
Bring ihr diese wilde Rose,
Grüß sie einmal noch von mir!»" (I, 84)

---

[27]) Hilberling, S. 20.
[28]) Hilberling, S. 21.
[29]) Hilberling, S. 21.

„Das Mädchen mit den hellen Augen" Str. 2:

„Die Freier standen ganz von Ferne
In blanken Röcken lobesam.
«Frau Mutter, ach so sprecht ein Wörtchen
Und macht das liebe Kindlein zahm!»" (I, 91)

„Das Harfenmädchen" Str. 2, 3—3, 2:

„So scheutest du dich vor den Leuten
Und klagtest mir heimlich die Not.
«Wann treff ich dich wieder und wo doch?» —
«Am Schlosse, wenn's dunkel ist.»" (I, 137)

Das ist zugleich ein ganz volkstümlicher Dialog. — Weitere Beispiele: „In Bulemanns Haus" Str. 10:

„Sie klettert hinunter ein Trepplein schief
Und schleicht hinab in den Garten.
Die Sonne schlief, und die Grille schlief:
«Hier will ich sitzen im Grase tief,
Und der Sonne will ich warten.»" (I, 149)

„Tannkönig" 2, Str. 4:

„Da schlägt sie hell die Augen auf —
Was hilft ihr Weinen all und Flehn!
«Tannkönig, laß mich ziehn nach Haus,
Laß mich zu meinen Schwestern gehn.»" (I, 151)

In „Geschwisterblut" 1, Str. 2 besteht eine leichte Beziehung zwischen V. 3 und 4:

„Er sah ihr in die Augen tief:
«O süße Schwesteraugen!»" (I, 157)

Volkstümlicher ist wieder die neunte Strophe:

„Sie stieg hinab durch Hof und Hall
Zu der Kapelle Stufen:
«Weh mir, ich hör im Grabe tief
Vater und Mutter rufen!»"

Str. 11, 3—4:

„Sie streckte weit die Arme aus:
«Unselig muß ich werden!»" (I, 158)

2, Str. 8:

„Die Schwester von dem Nacken sein
Löste die zarten Hände:
«Wir wollen zu Vater und Mutter gehn;
Da hat das Leid ein Ende.»" (I,159)

Volkstümlicher Dialog paßt sich „Knecht Ruprecht" gut ein: V. 19—25:

„«. . . Ich soll nur noch in diese Stadt,
Wo's eitel gute Kinder hat.»
— «Hast denn das Säcklein auch bei dir?»
Ich sprach: «Das Säcklein, das ist hier:
Denn Aepfel, Nuß und Mandelkern
Fressen fromme Kinder gern.»
— «Hast denn die Rute auch bei dir?»" (I, 198)

„Myrten" Str. 1:

„Sie brach ein Reis vom Hochzeitskranz
Und pflanzt es gläubig ein:
«Nun trage mir ein Kränzlein grün
Für's künftige Töchterlein!»" (I, 194)

„Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 9, 3—10, 2:

„Da tritt ein Maurergeselle
Hervor getrost und frei:
«Herr Teufel, wollt nichts Dummes
Begehen in der Hast! . . .»" (I, 203)

„Des Kindes Gebet!" Str. 1:

„«Hu, wie mich friert! Die Kälte
Preßt mir die Lippen zu;
Kann noch nicht zu dir beten,
Du guter Vater, du!»" (I, 204)

Ebenso beginnt „Lockenköpfchen" mit direkter Rede:

„Komm zu mir, mein Lockenköpfchen,
Setz auf meinen Schoß dich nieder, . ." (I, 205)

Str. 8:

„Und mit ihren zarten Armen
Hält sie ängstlich mich umschlungen:
«Wie so böse Lieder singst du!
Wie so traurig hat's geklungen!»" (I, 206)

„Goldriepel" beginnt mit der Aufmunterung des Reiters an sein Pferd:

„Was scheust du, mein Gaul! Trag mich hinauf
Zum Schloß, das am jähen Abgrund liegt; . . ." (I, 214)

Str. 2, 4 (I, 214) — 3, 1 (I, 215):

„Aus der Spalte wirbelt der scheußliche Zwerg.
«Reiß aus, reiß aus! der Fels ist mein . .»"

Str. 5, 2—3:

„Und der Ritter reißet das Schwert zur Hand:
«Mich schützet die Lieb, die ist teurer als Gold, . .»"

Von dieser Art finden sich noch einige Stellen in dem Gedicht.

Im Stile des Volksliedes ist das „Frühlingslied" abgefaßt; Str. 1, 3—4 lautet:

„Der Winter schüttelte den Bart:
«Was sind mir das für Dinge! . .»" (I, 219)

Weitere Beispiele: „Ritter und Dame" 2, Str. 3, 4—4, 2:

„Und die Dame lauscht und schweiget.
«Süße Herrin, unerklärlich
Bleibt mir Eure stumme Weise! . . .»" (I, 230)

In „Traumliebchen" knüpft der Schlafende in direkter einleitungsloser Gegenrede an die Worte des Traumliebchens an: Str. 3, 1:

„«Fort, fort aus meinem Stübchen, . . .»" (I, 231)

Echt volksliedhaften Humor offenbart das Geburtstagsgedicht „Zum 9. September" Str. 1:

„Fragt mich einer: Was ist das für'n Mann?
Sechs Ellen Beine, keinen Bauch daran!
Ach was, ach was!
Mein Onkel ist das!
Mein Onkel!" (I, 233)

Ganz ähnlich ist die zweite Strophe.

Der Anschluß an das Volkslied ist deutlich. Doch lassen andere Stilmittel, vorzüglich die Wortwahl, fast jedesmal den Kunstdichter durchblicken. Wo das Volkslied in naiver Weise ohne Einleitung auskommt, da bereitet der Dichter die kommende direkte Rede vor. Nur wenige der obigen Beispiele stehen dem Volkslied ganz nahe.

Manchmal ist die einleitungslose direkte Rede der Ausdruck für Storms Streben nach Prägnanz und Kürze.

Höchst kunstvoll ist „Einer Toten" 1; Str. 2:

„Er saß bei ihr in letzter Liebespflicht;
Noch eine Nacht, noch eine war gegeben!
Auch die verran dann kam das Morgenlicht.
«Mein guter Mann, wie gerne wollt ich leben!»" (I, 177)

Dem Charakter des Gedichtes entsprechend ist die Kürze hier geradezu künstlerische Notwendigkeit.

Enger schließt sich Storm in der Anknüpfung an vorausgehende Zeilen oder durch Wiederaufnahme eines Motivs an das Volkslied an. Das mit einfachen Mitteln arbeitende Volkslied liebt diese Art; so z. B. Simrock, Die deutschen Volkslieder, „Stolz Heinrich" Str. 2, 3—3, 2:

„Ich hab in meinem Vaterland
Noch sieben Mühlen stehn.
Hast du in deinem Vaterland
Noch sieben Mühlen stehn, . ."

Str. 6, 3—7, 2:

„Ich hab in meinem Vaterland
Nicht mehr als ein grün Haid.
Hast du in deinem Vaterland
Nicht mehr als ein grün Haid, . ." (S. 24)

Diese volkstümliche Anknüpfung teilt auch Storm: „Tannkönig" 2, Str. 2, 3—3, 1:

„«. . Schön Jungfräulein, was wird dir bang?
Wach auf und schlag die Saiten an!»
Schön Jungfräulein, die sitzt im Traum;"

Str. 5, 4—6, 2:

„«. . . Komm mit, komm mit zum Elfenreihn!» —
«Elf! Elf! das klingt so wunderlich,
Elf! Elf! mir graut vor dem Elfenreihn; . . .»"

Str. 6, 4—7, 1:

„«. . . O laß mich zu Vater und Mutter mein!»
«Und denkst du an Vater und Mutter noch, . . .»" (I, 151)

In volksliedhafter Manier wiederholt sich ein Motiv in „Myrten" Str. 1—2

„Sie brach ein Reis vom Hochzeitskranz
Und pflanzt' es gläubig ein:
«Nun trage mir ein Kränzlein grün
Für's künftige Töchterlein!»

Sind sechzehn Jahre wohl herum;
Das Reislein wuchs heran,
Hier sitzt das wackre Töchterlein —
Fehlt nur der Freiersmann." (I, 194)

Den Volkston treffen gut die folgenden Beispiele:
„Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 16, 1—17, 1:

„Sie beten wohl da droben,
Da drunten trinken sie,
Und für des Himmels Gaben
Da droben danken sie.
Und trinken sie da drunten, . . ." (I, 204)

„Im Volkston" 2, Str. 2, 1—3:

„Da lauf ich zum Krämer,
Kauf Tint und Papier,
Und schneid mir ein Feder, . ." (I, 88)

und Str. 4, 1—2:

„Was hilft mir nun Feder
Und Tint und Papier!" (I, 89)

Gelegentlich vermag auch der Anfang eines Gedichtes[30]) diesem eine leicht volksliedhafte Tönung[31]) zu geben. Storm gebraucht ein „es":
„In Bulemanns Haus":

„Es klippt auf den Gassen im Mondenschein; . ." (I, 148)

„Es ist ein Flüstern in der Nacht":

„Es ist ein Flüstern in der Nacht,
Es hat mich ganz um den Schlaf gebracht; . ." (I, 170)

Ohne pronominales Subjekt in „Wichtelmännchen":

„Soll gar nicht recht geheuer sein
Dort drüben im alten Schloß, . ." (I, 201)

„Es liegen Wald und Heide":

„Es liegen Wald und Heide. ." (I, 249)

Auch die Ortsangabe eingangs des zehnten Fiedelliedes:

„Am Markte bei der Kirchen
Da steht ein klingend Haus; . ." (I, 86)

und in „Walpurgisnacht":

„Am Kreuzweg weint die verlassene Maid . . ." (I, 207)

mutet ganz volkstümlich an, ebenso wie das liedhafte

„Als ich dich kaum gesehn. . ." („Im Volkston" 1.) (I, 88)

Auch die folgenden, schon rein stofflich dem Volksliede nahestehenden Gedichte vermitteln gleich zu Beginn denselben Eindruck: „Im Volkston" 2:

---

[30]) Engelmann a. a. O., S. 66.
[31]) Hilberling S. 22.

„Einen Brief soll ich schreiben
Meinem Schatz in der Fern'; . ." (I, 88)

„Verirrt":

„Ein Vöglein singt so süße . ." (I, 90)

„Im Volkston":

„Ein schwarzbraunes Mädel, . . ." (I, 91)

4. Poetische Mittel.

Unter poetischen Mitteln des älteren Volksliedes versteht M. Hilberling[32]) die Personifikation abstrakter Begriffe und formelhafte Elemente. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit erweitert die Zusammenfassung, indem er volkstümliche Bilder, Vergleiche, Steigerung und Antithese einbezieht. Ein besonderes, hieran sich anschließendes Kapitel wird den Umfang der bei Konzeption und Anlage in die Dichtung verwobenen volkstümlichen Motive, unter besonderer Berücksichtigung der jüngeren, sentimental gefärbten Volksliedbestandteile, aufzeigen.

Aus den wenigen Beispielen volkstümlich wirkender personifizierter Abstrakta ragen zwei heraus, die den Frühling und den Winter ganz volksliedgerecht versinnbildlichen, den Frühling als König (in „Mai" 1. I, 69), den Winter als bärtigen Alten im „Frühlingslied" Str. 1, 3—6:

„Der Winter schüttelte den Bart:
Was sind mir das für Dinge!
Wie kommt dies Frühlingsblümelein
In mein bereiftes Haus hinein?"

Str. 3, 1—4:

„Herr Winter, greif er nur zum Stab!
Das sind gar schlimme Dinge:
Sein weißes Kleid wird gar zu knapp,
Sein Ansehn zu geringe! —" (I, 219)

Volkstümlich klingt auch die Inschrift auf dem Grabmal: „Ein Leichenstein" („darauf der Tod mit stark gezahnten Kiefern") V. 1:

„Dat is de Dod, de allens fritt, . . ." (I, 178)

Der Teufel als Bauhelfer, der nachher um den ausgemachten Preis betrogen wird, ist ein sehr bekanntes Motiv vieler Lokalsagen und von Storm verwendet in dem Gedicht „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" (I, 202—204). In dem Spiel „Zur silber-

[32]) Hilberling S. 23.

nen Hochzeit" verkörpert ein Bettelkind die Armut: Str. 5, 3—4:

„Armut ist ein schlechter Gast,
Furchtsam tret ich in die Türe." (I, 184)

Die „Frau Musika" aus den „Neuen Fiedelliedern" 2 und 3 (I, 81) aber ist eher in Eichendorffs Waldrevier als in den Gefilden des Volksliedes zu Hause.

Volkstümliche Bilder.

Manchmal verlebendigt Storm ähnlich wie das Volkslied, so in „März":

„Und aus der Erde schauet nur
Alleine noch Schneeglöckchen;
So kalt, so kalt ist noch die Flur,
Es friert im weißen Röckchen." (I, 68),

im „Frühlingslied" Str. 3, 3:

„Schneeglöckchen hob das Köpfchen weiß, . ." (I, 220),

in „Es liegen Wald und Heide" Str. 3, 2:

„Die Trommel ruft ins Glied" (I, 249).

Das Volkslied arbeitet gern mit Parabel und Symbol[33]). Beispielsweise deuten rote Rosen auf gewaltsamen Tod hin[34]). Storms Bilder sind in dieser Hinsicht zu kunstvoll, um mit dem Volkslied in Parallele gesetzt werden zu können, etwa das kleine Gedicht „Juli", bei dem das Wunder der werdenden Mutterschaft in sinniger, keuscher Weise in das Gleichnis der Natur eingehüllt ist.

Sehr gut trifft die, den Grad der Schönheit Schneewittchens anzeigende Bezeichnung „Tausendschön" (V. 20; I, 140) den Ton dieses Volksmärchens. Volksliedartig ist auch die Wahl „des Kräutleins «Gerngesehn»" zur Kennzeichnung nachbarlicher Freundschaft („Gern schließ ich einmal meine Türen" I, 250).

Des Stilmittels pars pro toto bedient sich das Volkslied gerne, besonders bei Bezeichnung des oder der Geliebten. Storms Ausdrucksweise stimmt in diesem Punkte völlig mit der Formel des Volksliedes überein: der Knabe („Hinter den Tannen" Str. 2, 2; I, 127); ist „gar ein übermütig Blut", das Mädchen erscheint als „ein wildes Blut" („Die Nachtigall" Str. 2, 1; I, 70), „süßes Schwesterblut" („Geschwisterblut" 1, Str. 3, 3; I, 157), „das liebe Herz" („Zwischenreich" Str. 1, 4; I, 75); ähn-

[33]) Alfred Götze a. a. O., S. 40.
[34]) Götze a. a. O., S. 48.

lich ist in „Geschwisterblut“ 2. (Str. 5, 4; I, 159) von einem „Herzen“ die Rede.

Die Bedeutung der Formel im Volkslied ist von der jüngeren Forschung in wachsendem Maße anerkannt worden[35]). Unser Dichter hat sich diesen Einflüssen recht zugänglich erwiesen. Die im Volkslied üblichen Zahlen 3, 7, 100, 1000, hat er auch übernommen.

„Das Harfenmädchen“ Str. 4, 1:

„Sind sieben Jahr vergangen, . . .“ (I, 137)

In der obenerwähnten Bezeichnung „Tausendschön“ ist die formelhafte Zahl sogar auf Substantiva übertragen. Verschiedentlich erscheint die Formel in „Schneewittchen“. Wie in dem bekannten Volksmärchen kommen „sieben Berge“ (V. 58 u. 70; I, 142) und sieben Zwerge (S. 138 ff.) vor. Vom Mond heißt es V. 124—125:

„Der wohnt am Himmel allein nicht gern,
Bringt mit sich alle die tausend Stern'; . . .“ (I, 145)

Weitere Beispiele: V. 135—137:

„Drei Gänge fürder noch waldein!
Dreimal noch füllt mit weichem Moos
Die Säcklein aus des Waldes Schoß, . . .“ (I, 145)

Und den Vers aus dem Märchen übernimmt Storm beinahe wörtlich: V. 165—167:

„Aber Schneewittchen hinter den Bergen
Bei den sieben Zwergen
Ist noch tausendmal schöner als Ihr!“

Ebenso V. 171:

„Ist tausendmal, tausendmal schöner als Ihr!“ (I, 146)

Vom Volksliede beeinflußt scheinen auch die folgenden Belegstellen „Weiße Rosen“ 2, Str. 3, 3—4, mit volkstümlicher Wiederholung:

„Ich hab ihn ja so tausendmal,
Vieltausendmal geküßt.“ (I, 163)

„Ein Fest auf Haderslevhuus“:

„Der gülden Hahn mit sieben
— Darum ist er der Hahn —
Er geht mit sieben Hühnern, . . .“ (VII, 9)

[35]) A. Daur, Das alte deutsche Volkslied, nach seinen festen Ausdrucksformen betrachtet. Leipzig 1909.

„Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 6, 2—4:

„Der Teufel grinset und lacht,
Daß man in einer Schenke
So tausende Scheiben macht." (I, 202)

„Auf Wiedersehn" Str. 1, 4:

„Und bringt mir doch so tausend bittre Schmerzen." (I, 212)

„Ritter und Dame" 1, Str. 4, 1—3:

„Schwört ihr erst in tausend Briefen,
Tausend unerhörte Dinge
Hättet ihr für meine Ohren, . ."

Str. 5, 1—2:

„Fleht ihr erst in tausend Briefen
Um ein heimlich einsam Stündchen!"

Str. 5, 4:

„Redet jetzt von tausend Dingen!" (I, 229)

„Zum 5. Mai 1844" V. 5—7:

„Ach, wär ich heute bei der Süßen
Der Allererste, sie zu grüßen,
Sie tausend-, tausendmal zu küssen . . ." (I, 236)

Außer den oben (S. 54) genannten, pars pro toto gesetzten kennt der Dichter noch folgende volkstümlich-formelhaften Epitheta und Ausdrücke:

„Die neuen Fiedell". 5, Str. 1, 3: „Süßes, rosenrotes Mündchen" (I, 83), Nr. 10, Str. 4, 1: „der jung' frisch' Stadttrompeter" (I, 86), „Im Volkston" 2, Str. 2, 2: „Tint' und Papier" (I, 88) und Str. 4, 1—2: „Feder und Tint' und Papier" (I, 89), „Im Volkston" Str. 1, 1 (I, 91) mußte natürlich „ein schwarzbraunes Mädel" geschildert werden, der Bursche in „Das Mädchen mit den hellen Augen" küßt „ihren roten Mund" (Str. 5, 4; I, 92). Vertraut wie ein altes plattdeutsches Volkslied klingt uns der Gruß „Goden Abend, gode Nacht" aus „Gode Nacht" Str. 3, 2 (I, 103). Im Tone des Volksliedes heißt es von Schneewittchen (in der gleichnamigen Märchenszene), V. 22—23:

„Ist alles so gar lieb und fein,
So rosenrot, schneeweiß und rein!" (I, 140)

V. 29:

„Das Mündlein rot bewegte sich." (I, 140)

Rot wie die Rose, weiß wie der Schnee, das sind echt volksliedhafte Farbenvergleiche.

Sehr beliebt ist in der Volkspoesie auch eine Aufzählung, wie sie Storm V. 126 bringt: „Mond und Sonne und Sternelein" (I, 145). Die gleiche Formel taucht auf in der Widmung „Mit einer Handlaterne" V. 2: „Sonne, Mond und Sterne" (I, 183). Auch in den Worten der Königin (in „Schneewittchen") erklingt die Formel: V. 169:

„Des Jägers Speer war b l a n k u n d s p i t z;" (I, 146)

V. 174—176:

„Eine Blume blüht in P u r p u rglut,
Die Würzlein tranken rotes Blut;
S c h ö n M ü n d l e i n hat der Wolf geküßt —" (I, 147).

In V. 182 (I, 147) wird das „Spieglein blank" beschworen. „In Bulemanns Haus" spricht von „r o s i g e n Mündlein" (Str. 5, 5; I, 148), „Ritter und Dame" 2 (Str. 4, 3; I, 230) von „r o t e n Lippen", der Geliebten „r o t e r Mund" wird erwähnt in „Du willst es nicht in Worten sagen" (Str. 3, 2; I, 162). „R o s e n frisch" sind die Wangen des verzauberten Mädchens („Tannkönig" 1, Str. 2, 3; I, 150), „das güldene Kettlein" (1, Str. 5, 2; I, 150) oder „Güldkettlein" trägt sie am Halse (2, Str. 7, 4; I, 151); mit einem „Eisen g a r s p i t z u n d f e i n" (I, 3) gräbt der Liebhaber seinen Namen in das „Ringlein . . v o n G o l d e" (Str. 1, 2) ein („Im Golde, im Herzen" I, 213). „Vater und Mutter", eine durchaus formelhafte Wendung, begegnet in dem obengenannten Gedicht „Tannkönig" (2, Str. 6, 4 u. Str. 7, 1; I, 151), ebenso in „Geschwisterblut" 1, Str. 6, 4 (I, 157), 1, Str. 9, 4 (I, 158) und 2, Str. 8, 3 (I, 159). Der Abschiedsgruß des jungen Kriegers lautet „So leb denn wohl, lieb' Mutter!" („Es liegen Wald und Heide" Str. 3, 1; I, 249). Die formelhafte Zusammenstellung „Wald und Heide" treffen wir in „Herbst" 1, Str. 5, 1 (I, 167) und in „Es liegen Wald und Heide" im Titelvers (I, 249). Dasselbe Gedicht weist das, mehr an das jüngere Volkslied anklingende „Schritt und Tritt" (Str. 2, 2; I, 249) auf. Auf die jüngere, sentimentale Richtung deuten auch Formeln hin, wie „tausend bittre Schmerzen" („Auf Wiedersehn" Str. 1, 4; I, 212) und „in bitterm Schmerz" („Du hast sie, Herr, in meine Hand gegeben" Str. 3, 6; I, 242). —

Im Volkslied wird man öfters Stellen finden, wie „ein Kränzlein grün" („Myrten" Str. 1, 3; I, 194) oder wie

„Denn Äpfel, Nuß und Mandelkern,
Fressen fromme Kinder gern." („Knecht Ruprecht"
V. 23—24; I, 198).

Der Ausdruck „Herr Vater, Frau Mutter" (aus „Renate", V. 79) deutet auf das Studentenlied; der Ausdruck „lieber Herre Christ" („Knecht Ruprecht" I, 198) könnte einem alten geistlichen Volksliede angehören.

In den reifsten und tiefstgefühlten Gedichten fehlt die Formel fast stets. Sie lassen einen über die äußerlichen Volksliedstil-Elemente erhabenen Dichter erkennen, der die Form virtuos beherrscht. Der Wortschatz des reifen Künstlers bedarf der Formel nicht notwendig. Was er zu sagen hat, fügt er in schlichte, unpathetische, dabei aber doch oft höchst kunstvolle Form. In „Abseits" Str. 1, 3—4 fliegt „ein rosenroter Schimmer" um die „alten Gräbermale" der Heide (I, 126). Hier mutet die Formel garnicht volkstümlich an, da sie in einer ihr von Hause aus nicht gemäßen Umgebung erscheint. Und doch trifft dieses Epitheton in vollendeter Weise den vom Dichter gewollten Ausdruck und wird so dem duftigen Charakter des sommerlichen Heideidylls gerecht. In „Elisabeth" (I, 89) weicht Storm vom Volkslied, das im allgemeinen nur die grüne Heide oder lediglich die Heide kennt, ab. Zwischen der herbstlichen Landschaft — denn nur Spätherbst kann nach der Klage „Ach, könnt ich betteln gehen über die braune Heid!" (Str. 3, 4—5) in Frage kommen — und der wehmütigen Stimmung des gesamten Liedes besteht ein feiner, innerer Zusammenhang.

Auch in der Variation des Ausdrucks erhebt der Dichter sich über die Formel. Das „schwarzbraune Mädel" kommt nur einmal vor („Im Volkston" Str. 1, 1; I, 91), dagegen nennt Storm „ein süß schwarzäugiges Dirnlein" („Das Harfenmädchen" Str. 1, 3; I, 137), ein Mädchen mit „braunen Locken" („Im Walde" Str. 3, 3; I, 128), dann „manche Dirne mit schwarzen Locken" („Weihnachtsabend" Str. 8, 1; I, 136). Im allgemeinen aber bevorzugt Storm die Farben blond und blau; beide tauchen in seiner Lyrik derartig häufig auf, daß der Stormkenner geradezu von formelhaften Stormschen Epitheta reden kann. Die Vorliebe für diese Farben läßt sich am ehesten aus der norddeutschen Heimatlandschaft und ihrem Menschenschlag erklären. Beispiele: „Junge Liebe" Str. 1, 1: „Ihr Aug ist blau . . ." (I, 72), „Lucie" Str. 2, 2: „. . . ihr blondes Haar" (I, 95), „Letzte Einkehr" Str. 3, 3: „. . . ein blondes Kind" (I, 134), „Weihnachtsabend" Str. 6, 3: „Den Knaben, der blond in die Welt gegangen. . ." (I, 135), „Schneewittchen" V. 30: „das blonde Köpfchen . . .", V. 31: „zwei blaue Äuglein . . ."

(I, 140), V. 67: „. . . die blauen Äugelein" (I, 142), „Tannkönig" 1, Str. 5, 1: „. . . das blonde Köpfchen" (I, 150), „Die n. Fiedell." 10, Str. 3, 4: „die blond' Frau Musika" (I, 86), „Weiße Rosen" 1, Str. 2, 1: „. . . dein blondes Haar" (I, 163), „Geh nicht hinein" V. 19: „. . . sein blondes Haupt" (I, 176), „Repos d'amour" Str. 5, 2: „. . . dein blaues Auge . . ." (I, 221), „Hörst du?" Str. 2, 2: „. . . die blauen Augen . . ." (I, 226), „Herbstnachmittag" Str. 2, 2: „die Blond' ist die Liebste mein." (I, 232). Mehrfach wird blau in deutlicher Anlehnung an die Romantik erwähnt[36]), wobei Storm sich wieder als Meister zarter Farbtöne[37]) erweist: „Oktoberlied" Str. 6, 1: „Die blauen Tage . . ." (I, 67), „Zwischenreich" Str. 5, 1: „. . . blaue Märchen" (I, 76), „Letzte Einkehr" Str. 1, 2: „. . . die blauen Berge" (I, 134), „Weihnachtsabend" Str. 10, 3: „hinter den blauen Bergen . . ." (I, 136), „Vor Tag" 1, Str. 1, 2: „. . . blaue Märchenwunder" (I, 171), „In der Fremde" Str. 4, 1: „. . . aus ihrer blauen Ferne" (I, 211).

Die, vielen Volksliedern verhaftete formelhafte Wendung, in der Schlußstrophe den Verfasser zu nennen[38]), macht der Dichter sich nicht zu eigen, schon aus dem Grunde, weil seine Gedichte niemals derart im Volksliedstil aufgehen, daß ihnen nicht noch etwas spezifisch Stormsches anhaftet.

Eingestreute Sprichwörter oder volkstümliche Redensarten sind zwar kein ausschlaggebendes Merkmal des Volksliedes, doch trifft man sie zuweilen an; sie verstärken dann die volkstümliche Wirkung. Auch Storm macht sich dies zunutze „Die n. Fiedell." 5, Str. 3, 1—2:

„Doch du meinest, Amt und Würden,
Eigner Herd sei goldeswert!" (I, 83).

In ähnlicher Manier in dem Gedicht „Am Geburtstage" Str. 1:

„Es heißt wohl: Vierzig Jahr ein Mann!
Doch Vierzig fängt die Fünfzig an." (I, 105).

Weitere Beispiele sind: „Ein Epilog" Str. 1, 4:

„In dieser Zeit von Salz und Brot". (I, 118).

„Schneewittchen" V. 19:

„Der Wald wächst in die Kreuz und Quer." (I, 140)

[36]) Vgl. W. Dreesen: Romantische Elemente bei Th. Storm, S. 53 f.
[37]) Vgl. „rosenrot" in dem Gedicht „Abseits" Str. 1, 3 (I, 126), S. 120.
[38]) Naumann, Grundzüge der deutschen Volkskunde, S. 122.

An das Sprichwort klingt der V. 10 aus „Lehrsatz" an:

„Und halb gewagt, wird alles ganz erreicht." (I, 160),

ebenso dichtet Storm „Zur silbernen Hochzeit" Str. 12 in diesem Stil:

„Ein tücht'ger Kerl hat seinen Sparrn!
Das ist unwiderleglich;
Und hat das Haus nicht seinen Narrn,
So wird es öd und kläglich." (I, 186).

Stark volkstümlich sind noch: „Notgedr. Prolog" V. 9: „Doch, Undank ist der Welt ihr Lohn!" (I, 186) und aus dem politischen Gedicht „Und haben wir unser Herzoglein" Str. 3, 1:

„Insonders lerne H i n z und K u n z, . . ."

und Str. 4, 1:

„Denn lernen H i n z und K u n z das nicht, . . ." (I, 251).

Vergleich und Steigerung sind im Volksliede einfach und anschaulich. Der Vergleichsgegenstand entstammt dabei meist der Gedankenwelt des Volkes. Bereits die oben[39]) erwähnten Epitheta „rosenrot" und „schneeweiß" stellen solche Vergleiche dar. Das Volkslied spricht weiter vom süßen Zuckermund[40]), vom Herzen, das viel härter als Stein ist[41]). Die Glut heimlicher Liebe übertrifft das stärkste Feuer[42]), falsche Zungen stechen mehr als Disteln und Dornen[43]). In Storms Lyrik findet sich diese Stilart nur selten, und zwar ausschließlich in einigen recht volkstümlich anmutenden Gedichten. Das Volkslied kommt eben mit einfachen Mitteln aus, deren sich der Kunstdichter nicht zu bedienen braucht, weil ihm ein größerer Wortschatz zur Verfügung steht. Unsere wenigen Beispiele lauten: „Im Volkston" Str. 1, 1—2: „Ein schwarzbraunes Mädel, so flink wie 'ne Katz, . . ." (I, 91). In „Schneewittchen" V. 24 ermahnt der Zwergenälteste, „mäuschensacht" zu sein (I, 140), an einer späteren Stelle (V. 33): „Schweigt nun! ihr M ü h l c h e n, ihr Plappermäulchen!" (I, 141). Das Mädchen in „Geschwisterblut" 2, Str. 5, 3—4: „schrie so laut, wie noch kein Herz geschrieen" (I, 159), den Knaben in „Lockenköpfchen" Str. 5, 4—6 umschlingt ein Arm, „so kalt wie Eis" (I, 205), dem „Goldriepel" Str. 5, 3—4) ruft der Dichter entgegen:

---

[39]) S. 89.
[40]) Simrock S. 244.
[41]) Simrock S. 243.
[42]) Simrock S. 243 und 279.
[43]) Simrock S. 243.

„Mich schützet die Lieb, die ist teurer als Gold
Und härter und hell als der hellste Demant!" (I, 215)

Der Superlativ erhöht noch den Eindruck.

Denn gerade im Volkslied kommt die Neigung zum Extrem einem starken Bedürfnis nach anschaulicher Ausdrucksweise entgegen. Wie die Unterschicht in Tracht, Schmuck und Einrichtungsgegenständen bunte Farben bevorzugt, so hebt entsprechend das Volkslied das Leuchtende und Gegensätzliche hervor, z. B. die häufige Formel „Hohe Berg und tiefe Tal" oder „von Freuden zum Trauern gebracht"[44]), „Das Mädchen kriegt ein tiefes Grab, die Mörder kriegten ein hohes Rad"[45]).

Die Antithese ist zwar kein ausschließlich volkstümliches, sondern ebenso ein kunstvolles Stilmittel, immerhin zeigt eine Reihe Stormscher Beispiele eine Prägung, die sie teils infolge der Wahl der Motive, teils infolge der Ausdrucksweise in die Nähe der Volkspoesie rückt.

Hier sind anzuführen:

„Bettlerliebe" Str. 2:

„Und ich so arm, so müde schon,
Ich habe nichts, was dich gewinnt.
O wär ich doch ein Königssohn
Und du ein arm verlornes Kind!" (I, 70)

und „Elisabeth" Str. 2, 3—4:

„Was sonst in Ehren stünde,
Nun ist es worden Sünde."

Str. 3, 1—2:

„Für all mein Stolz und Freud
Gewonnen hab ich Leid." (I, 89)

Weiter sind noch zu erwähnen „Das Harfenmädchen" Str. 4, 3—4:

„Wie bleich doch sind deine Wangen,
Und waren so blühend und schön!" (I, 137)

„Die Stunde schlug" Str. 4, 3: „Spät oder früh . . ." (I, 161), „Der Lump" Str. 1, 3: „Ein frech Gemüt, ein fromm Gesicht, . . ." (I, 192), das spruchartige „Es kommt das Leid":

[44]) Simrock S. 314
[45]) Simrock S. 70

„Es kommt das Leid,
Es geht die Freud;
Es kommt die Freud,
Da geht das Leid —
(Die Tage sind nimmer dieselben.)" (I, 179)

Unmittelbar an das Volkslied erinnern „Knecht Ruprecht" V. 34:

„Sind's g u t e Kind, sind's b ö s e Kind?" (I, 199)

und „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 16:

„Sie beten wohl da droben,
Da drunten trinken sie,
Und für des Himmels Gaben
Da droben danken sie." (I, 204).

Auf der Scheide zwischen Volks- und Kunstpoesie steht das an die Revolutionsdichtung gemahnende „Käuzlein" Str. 3, 1–2:

„Zur Rechten hell ein Liebeslied,
Zur Linken grell ein Sterbelied!" (I, 77)

Unvolksliedhaft dagegen sind beispielsweise: „Oktoberlied" Str. 1, 1 und 4, 1: „Der Nebel steigt, es fällt das Laub; . . ." (I, 67), „Nach Reisegesprächen" V. 17: „Hoher Tag und tiefe Grüfte" (I, 114), zart und mit kräftigen Farben zugleich in „Tiefe Schatten" 1, besonders Str. 5:

„Vielleicht im Mondenlichte,
Wenn die Welt zur Ruhe ging,
Summt noch um die w e i ß e n Blüten
Ein d u n k l e r Schmetterling." (I, 107)

Das ist eine mit feinsten Mitteln arbeitende Kunst, die mit dem Volksliede nichts mehr gemein hat.

5. V o l k s l i e d s t o f f e u n d d i e S t o f f e v o n S t o r m s L y r i k.

Auch der Inhalt deutet oft auf Einflüsse des Volksliedes hin. Soweit die Stormsche Lyrik das Liebesleben zum Stoff hat, dient das Volkslied zur Quelle. Dazwischen sind Elemente des jüngeren, meist sentimental gefärbten Volksliedes und des rasch volkstümlich gewordenen Kunstliedes der Wilhelm Müllerschen Richtung in größerer Zahl eingeflochten. Das Motiv des durch Heimweh zur Rückkehr getriebenen und von den Angehörigen nicht sogleich erkannten Sohnes („Weihnachtsabend" I, 135f.) und des heimeilenden Wanderers, dem am Tore „ein blondes Kind" den Willkommensgruß zuruft („Letzte Einkehr" I, 134), gehören dieser Richtung an. Läßt sich auch nicht in jedem Falle von

direkten Anklängen an das Volkslied sprechen, so sind doch das Mädchen am Tore und die Begegnung am Brunnen („Die n. Fiedell"), die „blonde Tochter" am Tore, der von dem in die Ferne strebenden Burschen eine wilde Rose und ein letzter Gruß übermittelt wird („Die n. Fiedell."; I, 84), Motive, wie sie in vielen volkstümlich gewordenen Liedern der im Volkston dichtenden Romantiker und Nachromantiker vorkommen. Gerade das zweite der „Neuen Fiedell." mit dem „auf dem Schützenplatz am Tore" aufspielenden Musikanten (I, 80f.) zeigt die enge Verwandtschaft mit der Eichendorffschen Poesie.

Die Liebesklage des durch Mutters Willen enttäuschten Mädchens klingt uns volksliedhaft aus „Elisabeth" (I, 89), die Trauer des vom Liebsten verlassenen Mädchens aus „Walpurgisnacht" (I, 207) entgegen. Hier macht sie in ganz volkstümlicher Weise die sie umgebende Natur zum Zeugen ihres Leides. Das seiner Eltern beraubte, einsame Mädchen kommt vor in „Waisenkind" (I, 90) mit einer Anspielung auf das verbreitete Werbemotiv: Str. 1: „Ich bin eine Rose, pflück mich geschwind! Bloß liegen die Würzlein von Regen und Wind." Noch einmal erscheint das Werbemotiv, diesmal in weit muntererem Gewande, in dem Gedichte „Das Mädchen mit den hellen Augen" (I, 91 f.)

„Im Volkston" 1. drückt, ähnlich wie das bekannte „Ach, wie ist's möglich dann"[46]) die Sehnsucht der Liebenden aus, volksliedgerecht lautet Str. 2:

„Fällt nun der Sternenschein
Nachts in mein Kämmerlein,
Lieg ich und schlafe nicht
Und denke dein." (I, 88)

Das gleiche Motiv der Liebessehnsucht verkörpert in naiverer, nicht so sentimentaler Auffassung „Im Volkston" 2 (I, 88ff.). Das ganze Gedicht scheint aus der Freude am Volksleben geboren zu sein, beispielsweise lautet Str. 2:

„Da lauf ich zum Krämer,
Kauf Tint' und Papier
Und schneid mir ein' Feder,
Und sitz nun dahier."

Während hier der Liebhaber seinem, nach einem Zeichen des Gedenkens verlangenden Mädchen den Brief schickt, versichert

[46]) Vgl. S. 22.

er sie in „Nelken" (I, 71) durch ein Blumensträußlein seiner Zuneigung.

Als nachts die Eltern bereits lange schlafen, wacht die Tochter noch: „sie denket des treuen Buhlen so gern." („Vision" V. 4; I, 209). Wie in vielen Volksliedern begehrt der Freund Einlaß in das Gemach des Mädchens: „Wach auf, mein Lieb! Schleuß auf die Tür!" („Morgenwanderung" Str. 5, 3; I, 216), doch nicht wie dort zu heimlicher Nachtstunde, sondern nach einer Wanderung am frühsten Morgen.

„Und an ihre Türe klink ich, und es ruft so süß: Herein!" (I, 240) heißt es in Str. 3, 1—2 des Gedichtes „Auf dem hohen Küstensande" (I, 239 f.), allerdings sind hier die vorausgehenden beiden Strophen wenig volksliedhaft. Heimliche Liebe und die abendliche Begegnung am Schlosse schildert „Das Harfenmädchen" (I, 137).

Das Motiv des in „ein Ringlein . . . von Golde" eingegrabenen Namens der Liebsten enthält „Im Golde, im Herzen", das Motiv des in Bäume eingeritzten Namens („In seinem Garten wandelt er allein" I, 218) findet sich in dem Kreis der stark volksmäßigen und teilweise wieder zum Volkslied gewordenen Poesie aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts (z. B. das bekannte Lied Wilhelm Müllers „Am Brunnen vor dem Tore").

Eine ganz volkstümliche Situation breitet Storm in verschiedenen Gedichten aus, so in dem 10. der „Neuen Fiedell.": der Marktplatz mit Kirche und Linde, der über die Ankunft des Frühlings jubelnde Stadttrompeter, die zurückgekehrte Schwalbe (I, 86f.), in „Herbstnachmittag" (I, 232f.) die auf dem Treppenstein sich unterhaltenden Mädchen, die plaudern und sticken, „als sollte schon Hochzeit sein" (Str. 2, 4). Vom Hochzeitskranz ist die Rede in „Myrten" (I, 194). Die junge Frau pflanzt das Reis ein in der Hoffnung, daß es zu einem Myrtenstöcklein für ihre künftige Tochter heranwachsen möge. Zum Schluß wird wieder das volkstümliche Werbemotiv angeführt: „Hier sitzt das wackre Töchterlein — fehlt nur der Freiersmann" (Str. 2, 3—4). Auch der heimische Kobold Niß Puk kommt vor: in „Sommermittag" (I, 129). Volkstümliche Motive in dem Gedicht „Es liegen Wald und Heide" (I, 249) sind die Ankündigung des Krieges, der Abschiedsgruß an die Mutter und die Verlebendigung: „Die Trommel ruft ins Glied" (Str. 3, 2).

Ganz im Stile der alten Volksballaden ist „Geschwisterblut" (I, 157f.) verfaßt. Wirkungsvoll flicht der Dichter das Motiv der

Verbindung mit den Toten ein: 1; Str. 9, 3—4: „Weh mir, ich hör im Grabe tief Vater und Mutter rufen!" (I, 158). Wie ein volkstümlicher Spruch klingt es („Ein Leichenstein" I, 178): „De kloke Mann is nu vergahn — Gott gäw' em selig Uperstahn!" (V. 3—4). Der Anruf der Gottheit oder der Heiligen ist ein häufig wiederkehrendes Motiv. Storm benutzt es in „Goldriepel" (I, 214f.) Str. 7, 4: „O heilige Jungfrau, beschütze mein Blut!" (I, 215). Stimmungsmäßig und motivisch (Stille, von Mondlicht übergossene Straßen, das Kind in der Wiege, der über allem wachende Herrgott) berührt sich das Abendidyll „Gode Nacht" (I, 103) mit manchem Volkslied.

Die Unterhaltung mit dem Christkind, die Belohnung der guten Kinder mit Äpfeln und Nüssen und die Bestrafung der schlechten („Knecht Ruprecht" I, 198f.) sind Motive des Volks- und Kinderliedes. Die sich des armen Kindes annehmenden Englein („Des Kindes Gebet" I, 204) gehören auch in diese Richtung. In „Aquis submersus" singt der kleine Johannes das beinahe so auch im Volkslied vorkommende[47]) Kinderlied: „Zwei Englein, die mich decken, zwei Englein, die mich strecken, und zweie, so mich weisen in das himmlische Paradeisen". (IV, 328).

Die immer noch herrschende Unsicherheit über die Abgrenzung des Begriffes Volkslied muß hier ohne weiteres vorausgesetzt werden. Das Volkslied läßt sich nicht genau abgrenzen. Das ist schon im Eingange dieses Kapitels betont worden. Infolgedessen ist es schwierig, die Stormsche Lyrik an einem festen Begriffe des Volksliedes zu messen. Immerhin besteht für das 19. Jahrhundert ein gewisser Übereinkunftsbegriff und sind bestimmte Stilelemente vorhanden, die aus dem Volkslied zweifellos in die Kunstlyrik übergegangen sind. Aber auch unter dieser Voraussetzung muß gesagt werden, daß hinsichtlich der Motive und des Stiles manche Storm'sche Gedichte nur zu einem Teile volksliedhafte Geltung beanspruchen können, so beispielsweise „Nelken" (I, 71): der Dichter hat ohne Nennung seines Namens der Liebsten am Morgen ein Nelkensträußlein gesandt;

„Doch als ich abends kam zum Tanz
Und tat verstohlen und sachte,
Da trug sie die Nelken am Busenlatz,
Und schaute mich an und lachte." (Str. 2)

[47]) Gratopp § 11, S. 22.

Oder das Gedicht erhebt sich von der volksliedhaften Ebene zu einem kunstvolleren Ton, wie beispielsweise „Die n. Fiedellieder" 3 (I, 81f.) und 5 (I, 83).

Bei manchem biegt der Schluß um zu einer Strophe in Eichendorffscher Manier (Beispiel: „Die neuen Fiedell." 10; 1, 86f.). An Matthias Claudius und sein Neujahrslied, das der Dichter nicht nur in das „Hausbuch" aufnimmt, sondern auch in der Vorrede dazu würdigt, erinnert der Schluß des bis dahin ganz volksmäßigen „Es liegen Wald und Heide" (I, 249):

„So leb denn wohl, lieb' Mutter!
Die Trommel ruft ins Glied.
Mir aber in Herzensgrunde
Erklingt zu dieser Stunde
Ein deutsches Wiegenlied." (Str. 3)

Die drei letzten Verszeilen verraten deutlich den Kunstdichter.

Das Märchen spielt im deutschen Volkslied nur eine geringe Rolle. Storm verwendet des öfteren Märchenmotive in seiner Lyrik und gibt ihr damit in den meisten Fällen eine volkstümliche Note. Kunstvoll ist z. B. Str. 5 aus dem ironischen Gedicht „Vom Staatskalender" 1, wo Storm die eingebildete Kaufmannstochter sprechen läßt: Str. 5:

„Ach, ein kleines bißchen adlich,
So ein bißchen — glaub wir sind's!
Morgen in der goldnen Kutsche
Holt uns ein verwünschter Prinz!" (I, 189).

Märchen- und Sagenmotive aus dem Kreise oder im Stile des Volkes sind vielfach eingestreut. Die Augen des Mädchens („Im Walde") werden verglichen mit den „goldnen Augen der Waldeskönigin"[48]) (Str. 4, 3—4; I, 128). „Tannkönig" (I, 150f.) bringt das Dornröschen-Motiv des zu langem Schlaf verzauberten Mädchens. Wie im Märchen, so treten auch bei Storm Menschen und Natur in nahe Beziehung. Der Mond „wohnt am Himmel allein nicht gern" („Schneewittchen" V. 124; I, 145) sondern schart die Sterne um sich. Die Gestirne beobachten Schneewittchen bei ihrem Treiben (V. 125—129). Rehe (V. 102—104; I, 144) und Vögel sind ihre Spielgefährten (V. 115—117). Auch hier redet der Spiegel (V. 163 ff. I, 146). Das balladenhafte Gedicht „In Bulemanns Haus" führt in ein altes, zerfallendes Gebäude, in dem die

[48]) Vgl. Gratopp § 26, S. 41.

Mäuse tanzen und das Mägdlein sich mit ihnen zu Tische setzt (I, 148f.). Traumliebchen erscheint dem Schläfer nachts im Kämmerlein (I, 231), wird aber in ganz volkstümlicher Art abgewiesen, in „Sommermittag" guckt der Niß Puk durch die Bodenluke (I, 129). Knecht Ruprecht unterhält sich (in dem gleichlautenden Gedicht; I, 198f.) in ganz volkstümlicher Weise mit dem Christkind. Auch Sagenmotive werden behandelt: in „Wichtelmännchen" (I, 201) ist die Rede von dem alten Schloß, in dem es nicht geheuer sei, in „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" (I, 202ff.) arbeitet der Teufel als Bauhelfer.

Storm erschließt sich dem Volkslied mit sentimentalem Einschlag auch in der Lyrik. Über viele Gedichte breitet er einen sentimentalen Schleier, der oft weit kunstvoller gewoben ist als das erdnähere Volkslied. Aber in einer ganzen Reihe von Fällen ist der Abstand von ihm nur gering. Manchmal handelt es sich nur um kleine Stilmittel, die Storm auch wirklichkeitsfreudigeren und frischeren Gedichten einverleibt, stets aber trägt z. B. das Stormsche „ach" einen volkstümlich-sentimentalen Klang, so in „Zwischenreich" Str. 1, 1—2:

„Meine ausgelassne Kleine,
Ach, ich kenne sie nicht mehr; . ."

Str. 4, 3—4:

„Ach, ich kenne sie nicht wieder,
Die so schön mit uns gedahlt." (I, 75)

Die übrigen Beispiele entstammen Gedichten, die im Ganzen sentimental gefärbt sind: „Komm, laß uns spielen", V. 5: „Ach, keine Nelke, keine Rose mehr;" (I, 165), „Herbst 1, Str. 2, 3—4:

„Und die süßen Sommertage,
Ach, die sind dahin, dahin!" (I, 167),

„Zur silbernen Hochzeit" Str. 7, 4:

„Ach, wir haben wenig Freuden." (I, 185),

„Wie in stille Kammer" Str. 2, 3—4:

„Ach, wie so schnell entschwinden
Liebe und Sonnenschein." (I, 208).

Dieses „Ach" ist charakteristisch für Storms Lyrik und wirkt besonders in den volksliedhaftesten Gedichten verstärkend, z. B. „Elisabeth", Str. 3, 3—5:

„Ach, wäre das nicht geschehen,
Ach, könnt ich betteln gehen
Über die braune Heid!" (I, 89)

oder „Lied des Harfenmädchens" V. 3—4:

„Morgen, ach morgen,
Muß alles vergehn!"

V. 7—8:

„Sterben, ach sterben
Soll ich allein." (I, 89).

Etwas trivialer mutet der Vers aus „Käuzlein" Str. 2, 3 an:

„O weh, die Lieb ist gangen all!" (I, 77),

während Str. 3, 3—4 sich in den Rahmen der übrigen Beispiele einfügt:

„Ach, bleibt denn nichts, wenn Liebe schied,
Denn nichts, als nur ein Sterbelied . . ." (I, 77).

Das formelhafte „bittre Schmerzen" ist bereits oben erwähnt worden.

Eine Reihe volkstümlicher Motive weist sentimentalen Einschlag auf. Todessehnsucht und gemeinsamen Liebestod, ganz in der Manier des Volksliedes, enthält „Geschwisterblut" (I, 157ff.). Die Waisenklage („Waisenkind" I, 90) ist ein im 19. Jahrhundert häufig auftauchendes Motiv. Mehrere Lieder lehnen sich stofflich ganz an das sentimental gefärbte Volkslied an: „Im Volkston" 1. und 2. (I, 88 ff.) drückt die Sehnsucht der Liebenden aus, „Elisabeth" (I, 89) gibt die sentimentale Liebesklage des enttäuschten Mädchens wieder, und das „Lied des Harfenmädchens" (I, 89) spielt mit dem Todesgedanken. Der müde, ziellose Wanderer klagt seine Not in dem kleinen Gedichte „Verirrt" (I, 90). Es ist charakteristisch, daß sich gerade diese bewußt volkstümlich gehaltenen Lieder an bestimmte Vorbilder auf dem Gebiete des Volksliedes anlehnen.[49])

6. Metrik.

Die vom Dichter als vorbildlich bezeichnete Simplizität des Volksliedes[50]) macht sich in erster Linie im Versbau der Stormschen Lyrik geltend. Sie bedingt das Überwiegen einfacher, sangbarer und die Zurückdrängung kunstvoller, kalter Versmasse.[51]) Das ist das Entscheidende: Storm preßt seine Lyrik

[49]) Vgl. oben S. 18 ff.

[50]) Vgl. oben S. 18; Werke VIII, 108.

[51]) Auch freie Rhythmen und ausländische Versmaße scheiden hier aus. Das zur italienischen Volkspoesie gehörende Ritornell (Minor, Neuhochd. Metrik, Straßburg 1902, S. 471) wirkt infolge seines Metrums im Deutschen nicht volksliedhaft.

nicht in ein nüchternes, dabei oft lebloses Versschema; wie alle großen, erfolgreichen lyrischen Dichter des 19. Jahrhunderts, Eichendorff, Brentano, Heine, Mörike, baut er den Vers vom Rhythmus aus und sichert ihm so von vornherein eine bestimmte volkstümliche Wirkung[52]); denn die nationale Verskunst gründete sich von jeher auf das Gemüt und war wegen der engen Beziehung zur Musik dem Rhythmus unterworfen.[53]) Arnim und Brentano verschafften den metrischen Grundregeln des Volksliedes durch das „Wunderhorn" auch in der Kunstpoesie Eingang. Zum ersten Male seit dem 15. Jahrhundert verengt sich wieder die Kluft zwischen Kunst- und Volkspoesie in der jüngeren Romantik.[54]) Heine, Mörike, Storm setzen die neue Bahn in glücklichster Weise fort.

Sangbarkeit ist das Lebenselement des Volksliedes. Ein nach den gleichen Grundsätzen gebautes Gedicht muß naturgemäß eine nahe Stellung zur Musik einnehmen. In der Tat sind Dichtungen der obengenannten Lyriker, besonders Eichendorffs und Heines, häufig vertont worden.

Die freie Füllung ist das Hauptmerkmal des Volksliedes. Hebung und Senkung wechseln nicht regelmäßig ab, daher ist die Zahl der Silben starken Schwankungen unterworfen.[55]) Bei dem Kunstdichter, der seinen Vers nach den Grundsätzen des Volksliedes baut, wird man in den ausgesprochen volkstümlichen Liedern keine rein trochäischen oder rein jambischen Verse vorfinden.[56]) Eine darauf abgestellte Untersuchung müßte notwendigerweise an den vielen Unregelmäßigkeiten und scheinbaren Ungenauigkeiten scheitern, da sie das Wesen dieser Lyrik, den Rhythmus, garnicht erfaßte.

Die wechselnde Füllung zeichnet Storms Verse aus, sowohl die der Frühzeit, als auch die der Reife.
„Nelken" aus dem Jahre 1843 wird skandiert:

„Ich wand ein Sträusslein morgens früh,
Das ich der Liebsten schickte,
Nicht ließ ich sagen ihr, von wem,
Und wer die Blumen pflückte."

---

[52]) J. Nadler, Eichendorffs Lyrik, (Prager deutsche Studien, 10.) Prag 1908, S. 115.
[53]) Nadler, Eichendorffs Lyrik, S. 113f.
[54]) Nadler, Eichendorffs Lyrik, S. 115.
[55]) A. Heusler, Deutsche Versgeschichte, Bln. 1925 ff., 3, § 871, S. 22; Nadler, S. 114 und 115.
[56]) Nadler, S. 115.

Die zweite Strophe weist andre Füllung auf als die erste:

„Doch als ich abends kam zum Tanz
Und tat verstohlen und sachte,
Da trug sie die Nelken am Busenlatz,
Und schaute mich an und lachte."

Die gleiche Füllungsfreiheit zeigt ein Vergleich der beiden ersten Strophen des volkstümlichen Immenseeliedes „Elisabeth" vom Jahre 1849:

„Meine Mutter hat's gewollt,
Den andern ich nehmen sollt;
Was ich zuvor besessen,
Mein Herz sollt es vergessen;
Das hat es nicht gewollt.

Meine Mutter klag ich an,
Sie hat nicht wohlgetan;
Was sonst in Ehren stünde,
Nun ist es worden Sünde.
Was fang ich an?" (I, 89)

Berücksichtigt man das Lied „Zu Straßburg auf der Schanz" als Vorlage zu unserem Gedicht[57]), ferner den maßgebenden Rhythmus, so lassen sich auch die scheinbar voneinander abweichenden fünften Verszeilen jeder Strophe auf einen gemeinsamen Nenner bringen: zwei Haupthebungen. Die dreisilbige Füllung in Str. 1, 5 stört beim Singen nicht, ebenso tut die beim Lesen entstehende leichte Nebenhebung auf „nicht" dem zweitaktigen Rhythmus keinen Abbruch.

Das Gedicht „Tiefe Schatten" 1. aus der Zeit der reifsten lyrischen Produktion (1865) erhält trotz des gewählten Wortschatzes einen ganz sangbaren Charakter. Auch hier sind Silbenzahl und Füllung in den einzelnen Strophen verschieden. Str. 1—2:

„In der Gruft bei den alten Särgen
Steht nun ein neuer Sarg,
Darin vor meiner Liebe
Sich das süßeste Antlitz barg.
Den schwarzen Deckel der Truhe
Verhängen die Kränze ganz;
Ein Kranz von Myrtenreisern,
Ein weißer Syringenkranz." (I, 107)

[57]) Vgl. oben S. 23 f.

Der Rhythmus ist der einzige Maßstab vor allem für die volkstümlichen Gedichte Storms. Es ist deshalb ganz abwegig, wie Bruno Peyn[58]) von einem bestimmten herkömmlichen Versmaß zu sprechen. Peyn verweist als Beispiel für „anapästische Aufregung" auf das Gedicht „Im Volkston" 2, Str. 1, 1—2:

„Einen Brief soll ich schreiben
Meinem Schatz in der Fern;" (I, 88)

Diese Deutung ist ihrem Wesen nach unrichtig. Dem Verfasser ist zweifellos die Urfassung dieses Liedes unbekannt geblieben, die der Dichter seinem Freunde Eggers 1853 mitteilte:[59])

„Ein' Brief!
Ein' Brief soll ich schreiben
Mei'm Schatz in der Fern;
Sie hat mich gebittet,
Sie hätt's gar zu gern." (VIII, 142)

Dieselben Takte enthalten auch die folgenden Strophen; damit ist Peyns Behauptung völlig widerlegt. Man wird dem Liede vom musikalischen Standpunkte aus viel eher gerecht. Für Melodie und Rhythmus besagt die spätere Erweiterung um je eine Silbe in Str. 1, 1 u. 1, 2 nichts; die Verschiedenheit ist vielmehr ein Beweis für die eindeutige Herrschaft des Rhythmus. Die freie Füllung spricht, wie Peyn[60]) richtig betont, für des Dichters enge Beziehungen zu Eichendorff, Heine und damit auch zum Volkslied. Für den reifen Lyriker gilt dies ebenfalls in erster Linie; es klingt aber konstruiert, wenn man, wie Peyn es tut, den Wechsel der Silbenzahl „als Folge seines erregten Gefühlslebens" wertet und dann gar noch das Immenseelied „Elisabeth" zum Beweis heranzieht. Ausgangspunkt ist hier allein das Volkslied, dessen Metrum sich zum Ausdruck verschiedener Gefühlsqualitäten eignet.

Storms rhythmisches Gefühl war überhaupt stark ausgeprägt. Teilweise stand sogar seine Prosa unter diesem Einfluß. Auf Anraten eines Freundes änderte der Dichter den von jenem als stilwidrig empfundenen rhythmischen Tonfall vieler Sätze in der Novelle „Aquis submersus" in ein flüssigeres Deutsch um.[61])

[58]) Bruno Peyn, S. 266.
[59]) Storms Briefe an Friedrich Eggers, S. 21; Vgl. auch die Anmerkungen: Werke VIII, 142f.
[60]) Bruno Peyn, S. 266.
[61]) A. Köster, Prolegomena zu einer Ausgabe der Werke Th. Storms, S. 68f. Briefe an seine Freunde, S. 128.

Neben der weiten Füllungsgrenze zeichnet das Volkslied eine natürliche, gesunde Sprachbehandlung aus.[62])

Beides ist auch Storms Lyrik eigen. Das Volkslied kennt kein Enjambement, Storm meidet es nach Möglichkeit. Es widerspricht natürlicher Versgestaltung.

Die Versmaße, die sowohl der natürlichen Betonung Rechnung tragen, als auch einen guten Rhythmus ergeben, sind außer dem freien Silbenmaß Knittelvers und Jambus.[63]) Der fünffüßige Jambus allerdings hat wenig liedhaften Charakter; Storm verwendet ihn auch nur in den breit angelegten und idyllischen Gedichten, wie „Engel-Ehe" (I, 194f.), „Von Katzen" (I, 195f.), „Waldweg" (I, 153ff.), „Gartenspuk" (I, 168f.), „Westermühlen" (I, 200), „In das Stammbuch Ferdinand Röses" (I, 201). Außerdem ist noch eine ganze Anzahl meist Liebeslieder aus der Frühzeit, dann aber auch Gedichte, wie „Geh nicht hinein" (I, 176f.) und „Einer Toten" 1. (I, 177) in fünffüßigen Jamben abgefaßt. Den Knittelvers, der mit seiner freien Silbenzahl dem altdeutschen vierhebigen Reimvers am ehesten entspricht, gebraucht der Dichter verschiedentlich, und zwar durchweg in Gedichten mit ausgesprochen volkstümlichem Gepräge: „Die Herrgottskinder" (I, 197), „Knecht Ruprecht" (I, 198f.), „Notgedr. Prolog" (I, 186ff.). Diese beiden haben Paarreim, das erste Kreuz- und Paarreim.

Es ist bezeichnend, daß Storm in zwei „Im Volkston" betitelten Gedichten sich des Schnaderhüpferlrhythmus bedient; Jodler und Schnaderhüpferl stellen nicht nur ursprüngliche Ausdrucksformen der Lyrik dar,[64]) das Schnaderhüpferl spiegelt auch den Tanzrhythmus wieder, der auf zwei Hochtonsilben fußt und dem Vers einen hüpfenden oder wiegenden Charakter verleiht.[65]) Dieses Prinzip liegt vielen Gedichten Eichendorffs zu Grunde.[66]) Auch auf Storm blieb diese Form der Lyrik nicht ohne Einfluß, und Eichendorff gab in dem Falle die Anregung.[67]) „Im Volkston" 2. (I, 88) enthält solche Takte, in reinem Schnaderhüpferlrhythmus ist auch das andere Gedicht „Im Volkston" (I, 91) gehalten:

---

[62]) Heusler 3, § 871, S. 22.
[63]) Minor, S. 362.
[64]) Nadler, S. 176.
[65]) Nadler, S. 180.
[66]) Nadler, S. 176ff.
[67]) Vgl. oben S. 5.

„Ein schwarzbraunes Mädel,
So flink wie 'ne Katz,
Das hätt' gern ein jeder,
Doch keiner noch hat's."

Dem Vorbild des Schnaderhüpferls gemäß haben hier Vers 1 u. 3 klingenden, V. 2 u. 4, die reimtragenden, stumpfen Ausgang. Beachtet man die Cäsur in „Waisenkind" (I, 90), so lassen sich die Zweizeiler leicht in vierzeilige Strophen mit Schnaderhüpferlrhythmus umwandeln:

„Ich bin eine Rose,
Pflück mich geschwind!
Bloß liegen die Würzlein
Dem Regen und Wind."

Auch die Widmung „Zu Mutters Geburtstag" (I, 182) kann unter diese Kategorie gerechnet werden, obgleich Vers 1 nur vier Silben zählt und stumpf ausgeht. Die vier letzten Zeilen des „Notgedr. Prologs" (I, 188) nehmen durch ihre je zwei Hauptheben eine Sonderstellung gegenüber dem übrigen Gedicht ein, das aus Knittelversen besteht; doch sind die genannten Zeilen infolge der zu großen Silbenzahl und der klingenden Ausgänge in V. 1 und 2 zu schleppend, um als liedhaft im Sinne des Schnaderhüpferls gelten zu können, obgleich der Aufbau in Parallelversen stark darauf hindeutet.

Im Anschluß hieran müssen zwei Vierzeiler erwähnt werden, die in ähnlicher Weise taktieren:

„Die Liebe,
Welch lieblicher Dunst;
Doch in der Ehe
Da steckt die Kunst." (I, 254)
„Der Weg wie weit! Doch labend
Daheim die Ruh!
Und zwischen Nacht und Abend
Geliebte du!" (I, 254)

Zwei Hebungen bestimmen das Bild des erstgenannten Vierzeilers, V. 1 fällt allerdings durch seine Kürze — drei Silben, darunter eine Hebung — etwas aus dem Rahmen heraus. Dem Kreuzreim läuft in dem zweiten Vierzeiler der Wechsel zwischen drei- und zweihebigen Versen parallel.

Ebenso ist der Zauberspruch der Regentrude metrisch gut gelungen: Str. 1 beginnt:

„Dunst ist die Welle,
Staub ist die Quelle!"

(„Die Regentrude". Werke II, 293)

Mit je zwei Hebungen und dem Reim a a b a erhält die zweite Strophe wirklichen Spruchcharakter.

Auf einem alten Kinderabzählreim beruhen wahrscheinlich die rhythmischen Verse aus „Hinzelmeier":

„Hatto von Mainz und Poppo von Trier
Ritten zusammen aus Lünebier; . ." usw.

„Eins, zwei, drei!
Zelle vorbei!
Eins, zwei, drei, vier!
Nun sind wir schon hier!" (I, 331)

Sehr beliebt ist bei Storm die vierhebige vierzeilige Strophe mit abwechselnd klingendem und stumpfem Versausgang und der Reimstellung a b c b; dieses Versmaß entfernt sich zwar durch den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung vom Volksliede, entbehrt aber wegen des leichten sangbaren Rhythmus — besonders die „N. Fiedell" erinnern an Eichendorff — nicht eines liedhaften Klanges. Die zweiteilige vierhebige Strophe ist in der Volkspoesie sehr häufig. Storm wendet diese Art trochäisch in den „N. Fiedell." an: Nr. 1:

„Lang und breit war ich gesessen
Überm schwarzen Kontrapunkt;
Auf ein Haar dem Stadttrompeter
Gaben sie mich zum Adjunkt." (I, 80)

Die gleiche Vers- und Strophenform findet sich in den „N. Fiedell." 2, 3, 5, 6 (außer 6, Str. 2, die lauter klingende Versausgänge hat), 7, 9 (I, 80 ff.) und in den Gedichten „Zwischenreich" (I, 75f.), „An die Freunde" (I, 96), „Hinter den Tannen" (I, 127), „Die Möwe und mein Herz" (I, 212), „Durch die Lind ins Kammerfenster" (I, 228). „Vom Staatskalender" 1. ist im Sprechton gehalten, d. h. Wort- und Versakzent fallen zusammen[68]). Dieselbe Art wie in den „N. Fiedell." 1, nur mit paarweise gekreuztem Reim a b a b, weisen auf Nr. 4 (I, 82), ferner „Schließe mir die Augen beide" (I, 99), „Herbst" 1 (I, 167), „In der Fremde" (I, 211), „Zum Weihnachten" (I, 224), „Hörst du?" (I, 226) (mit einer kleinen Abweichung in Str. 2, 4), „Vierzei-

[68]) Vgl. Hilberling, S. 33.

len" 5 (Wer die Liebste sein verloren) (I, 228). Trochäisch ist auch der Vierzeiler „An Hans" (I, 253); die Verse sind vierhebig, gehen sämtlich stumpf aus und reimen paarweise a a b b. — Sonst sind die nur klingend oder nur stumpf ausgehenden Verse bei Storm meist nicht volksliedhaft. Dieser Vierzeiler und das vierhebige trochäische, mit stumpfem Paarreim versehene Gedicht „Juli" (I, 130) weisen dagegen ganz rhythmischen Tonfall auf.

In vierhebigen Jamben mit abwechselnd klingenden und stumpfen Ausgängen und gekreuztem Reim — demselben Versmaß wie das Eichendorffsche „Wem Gott will rechte Gunst erweisen" — ist der Vierzeiler „Gern schließ ich einmal meine Türen" (I, 250) geschrieben. Nicht ganz so rhythmisch klingt der Vierzeiler „Wir haben nicht das Glück genossen" (I, 246).

Auch sonst bevorzugt der Dichter die einfache, vierzeilige Strophenform. Sehr sangbar ist die Gruppe von Liedern, in denen die 1. und 3., stumpf ausgehende Verszeile von der 2. und 4., klingenden und reimtragenden Verszeile gefolgt wird; vier- und dreihebige Verse wechseln ab. Der Grundcharakter ist jambisch. Hier ist in erster Linie das „Oktoberlied" zu nennen (I, 67):

„Der Nebel steigt, es fällt das Laub;
Schenk ein den Wein, den holden!
Wir wollen uns den grauen Tag
Vergolden, ja vergolden!"

Die gleiche metrische Form bieten „Vierzeilen" 1 (I, 73) und „Die Stunde schlug" (I, 161), nur mit dem Unterschied, daß in jenem gekreuzter Reim herrscht. Volksliedhafter Eindruck wird durch das Metrum auch in den Gedichten geweckt, die bei grundsätzlich gleichem Bau nur in dem stumpfen Ausgang der 2. und 4. Verszeile sich von der obengenannten Gruppe unterscheiden. Es handelt sich also um vier- und dreifüßige Jamben. Kreuzreim enthält der 3. Vierzeiler (I, 73):

„Die Lieb ist wie ein Wiegenlied;
Es lullt dich lieblich ein;
Doch schläfst du kaum, so schweigt das Lied,
Und du erwachst allein."

Die Reimstellung a b c b haben „Weiße Rosen" 2. (I, 163), „Myrten" (I, 194) und „Nach frohen Stunden" (I, 217).

Eine besondere Stellung nimmt das Festgedicht „Zur silbernen Hochzeit" (I, 184 ff.) ein. Strophe 1—5 sind in abwechselnd

vier- und dreihebigen Versen geschrieben, wobei jene stumpf, diese klingend endigen und den Reim tragen. Während die Worte des Gottes Amor in Trochäen gehalten sind, wechselt das Versmaß beim Auftreten der beiden Kinder in Jamben hinüber. Bei der folgenden Sprecherin schlägt es wieder in Trochäen um; hier wirkt die, durch die vier Füße hervorgerufene, Länge der reimenden 2. und 4. Verszeile nicht liedhaft. Die dem Bettelvogt in den Mund gelegten Strophen 8 und 9, die Sprechton enthalten, muten gleichfalls kaum sangbar an; Wörter wie „Bürgermeister", „Bettelvolk" und „Reverenz" lassen einen rhythmischen Charakter nicht aufkommen. Ebenso sind auch Strophe 10—11 und 13 zu beurteilen. Einzig die Strophe 12 nähert sich infolge ihrer sprichwörtlichen Redeweise wieder mehr dem Volkslied. Das häufige Enjambement mindert überdies die Sangbarkeit stark herab.

Die politischen Gedichte sind im allgemeinen nicht als liedhaft anzusprechen. „Ein Epilog" (I, 118) und „1864" (I, 125) nähern sich sangbarem Metrum etwas, indem der erste und 3. Vers klingend, der 2. und 4. stumpf endigen und die vierhebige Strophe a b c b reimt.

Der jambisch taktierende, paarweise aa b b reimende Vierzeiler „Min Oogen will ick sluten" (I, 252) ist in der ersten Hälfte dreihebig und geht klingend aus, in der zweiten Hälfte ist er vierhebig und endet stumpf. Dadurch heben sich die Verszeilen 3—4 deutlich von den vorhergehenden ab.

Dreihebig in der ersten und vierten, vierhebig in den beiden mittleren Verszeilen mit stets gleichem Reim ist der zauberspruchartige Vers aus „Hinzelmeier":

„Rinke, ranke, Rosenschein,
Tu dich auf, du goldner Schrein!" (I, 333)

Gerne bedient sich Storm auch des leichten dreihebigen Jambenrhythmus in der vierzeiligen Strophenform mit der Reimstellung a b c b und den Versausgängen k s k s (k = klingend, s = stumpf) in den „N. Fiedell." 10 (I, 86 f.) z. B. Str. 1:

„Am Markte bei der Kirchen
Da steht ein klingend Haus;
Trompet und Geige tönen
Da mannigfalt heraus."

ferner in „Lose" (I, 94), „Mondlicht" (I, 97), „Im Walde" (I, 128), und etwas getragener in „Meeresstrand" (I, 132 f.). Gekreuzten Reim a b a b haben „Morgens" (I, 99) und „O bleibe

treu den Toten" (I, 110 f.). Gehen sämtliche Verse klingend aus, wird das Metrum schleppend, so in dem Vierzeiler Nr. 7 (I, 228):

„Und wie du meine Lieder
In diesem Buch sollst finden?
Folg nur dem roten Faden,
Der wird sie dir verkünden."

Mit den vier kurzen zweihebigen Versen, denen als Abschluß ein dreihebiger folgt, klingt das kurze

„Es kommt das Leid,
Es geht die Freud;
Es kommt die Freud,
Da geht das Leid,
Die Tage sind nimmer dieselben." (I, 179)

ganz abzählartig und spruchhaft.

Ähnlich ist „Lockenköpfchen" gehalten. Während Str. 1—2 und Str. 7—10 den Volkston weniger treffen, schließen sich Str. 3—6 enger an das Volkslied an, indem sie an Abzählreime erinnern. V. 3 und 6 sind drei-, die übrigen zweihebig. Reimstellung und Versausgänge lauten a a b c c b, s s k s s k. Str. 3:

„Am grünen Teich
Der Knabe so bleich
Sang einsam seine Lieder.
Im Grunde so tief
Die Nixe schlief.
Da weckten die Klänge sie wieder." (I, 205)

Aus dem Rahmen der in vierhebigen Reimpaaren geschriebenen Märchenszene „Schneewittchen" heben sich an verschiedenen Stellen Verse mit anderem Metrum ab, sodaß eine ähnliche Wirkung wie in den obengenannten Beispielen erzielt wird. Die Verse sind entweder zweihebig wie in V. 78 ff. u. 90 ff. (I, 143):

„Besserst das Röcklein,
Heftest das Glöcklein,
Setzest auf Jäckchen
Saubere Fleckchen! . . . ." usw.

V. 144 ff. (I, 145 f.), oder zwei- und dreihebig, z. B. V. 158—159 (I, 146):

Sonne und Mondenschein,
Sternlein, die hellen, . . .",

um dann mit V. 160 wieder in das vierhebige Versmaß einzumünden (I, 146):

„Sind alle meine Spielgesellen."

Der Rhythmus und das Fehlen des Auftaktes gibt einigen vierhebigen Versen den Klang einer alter Zauberformel, so V. 161 bis 162 (I, 146):

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
Wer ist die Schönste im ganzen Land?"

Einen ähnlichen Eindruck wie V. 158 ff. macht die Einlage in „Psyche":

„Der Fisch und der Vogel,
Der Wind und die Wellen
Sind alle meine Spielgesellen." (IV, 189)

Auch das dreihebige „Der gülden Hahn mit sieben" aus der Novelle „Ein Fest auf Haderslevhuus" (VII, 9) klingt sehr volkstümlich.

Eine große Anzahl Stormscher Gedichte zeichnen sich dadurch aus, daß sie die zu Beginn dieses Abschnitts erwähnte und für das Volkslied so charakteristische freie Füllung besitzen. Auch hier überwiegt die vierzeilige Strophe. „Tannkönig" (I, 150 f.) hat vierhebige, stumpfe und kreuzweise reimende Verse. Deutlich wird der Anschluß an das Volkslied vor allem in den Strophen mit direkter Rede. Beispiel: 2, Str. 2 (I, 151):

„Zu Tanz, zu Tanz am Felsenhang,
Am hellen Bach, im schwarzen Tann!
Schön Jungfräulein, was wird dir bang?
Wach auf und schlag die Saiten an!"

Das Gedicht „Im Golde, im Herzen" (I, 213 f.) besteht in den beiden ersten Versen einer Strophe aus dreihebigen, klingend aufeinander reimenden Zeilen, in den beiden letzten Versen aus vierhebigen, stumpf reimenden Zeilen. Dadurch zerfällt jede Strophe in zwei völlig verschiedene Hälften. Das Metrum trägt wesentlich dazu bei, dem Gedicht „Geschwisterblut" (I, 157 ff.) den Ton der alten Volksballaden zu verleihen. Hier folgt dem vierhebigen, stumpf ausgehenden Vers jeweils ein dreihebiger, der klingenden Endreim trägt und dadurch das Ganze sehr volksliedhaft gestaltet: I, Str. 1:

„Sie saßen sich genüber bang
Und sahen sich an in Schmerzen;
O, lägen sie in tiefster Gruft,
Und lägen Herz an Herzen! —"

Der muntere Charakter von „Wichtelmännchen" (I, 201) wird

zum Teil durch das Metrum bestimmt: abwechselnd vier und drei Hebungen mit Kreuzreim und stumpfem Ausgang.

Mehrere Gedichte sind mit drei Hebungen ausgestattet. Ausgänge und Reim lauten bei dem kurzen „Wie in stille Kammer" (I, 208) k s k s, a b c b. Ähnlich taktiert auch „Gode Nacht" (I, 103).

„Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" erinnert im Tonfall stark an Heine und trifft zugleich den Klang der Sage, den der Untertitel bereits andeutet:

„Im alten heiligen Lübeck
Ward eine Kirche gebaut
Zu Ehren der Jungfrau Maria,
Der hohen Himmelsbraut." (Str. 1) (I, 202)

Nicht durchgängig liedhaft ist „Das Harfenmädchen" (I, 137), dessen etwas schleppend wirkender erster Strophe beispielsweise eine rhythmisch akzentuierte vierte gegenübersteht. Dem Inhalte entsprechend ist das Metrum getragener in „Tiefe Schatten" 1. (1, 107); hier lauten Reim und Versausgang wie folgt: a b c b, k s k s.

Von Mörike angeregt, kleidet Storm eine Anzahl Lieder in eine besonders sangbare Form, indem er die Strophe in der Art vieler Volkslieder um eine Verszeile bereichert[69]). „Storm trägt der Neigung im Singen zu allmählichem Ausklingenlassen der Strophen Rechnung, wenn er die a b a b reimende Strophe zu einer a b a a b reimenden erweitert"[70]). Den meisten dieser Lieder eignet die freie Füllung. „Die Stadt" (I, 68) besteht aus Dreitaktern in der 2. und 5. Verszeile und aus Viertaktern in den übrigen, ebenso „Die Nachtigall" (I, 69 f.), dagegen gehen hier die zweite und fünfte Verszeile klingend aus. — Durch den klingenden Ausgang der 1., 3. und 4. Verszeile erhält das Gedicht „Auf dem hohen Küstensande" einen sangbaren Charakter. (I, 239 f.) — Anfängerhaft und nur äußerlich an Herwegh gemahnend erscheint das „Käuzlein" (I, 77). Die ersten vier Verse reimen stumpf aufeinander, der fünfte, nur dreihebige Vers trägt keinen Reim und endigt klingend. — „Frühlingslied" weist die Reimstellung a b a b c c d, s k s k s s k auf; b, b und d sind dreihebig. — Aus Dreitaktern besteht das Lied „Es liegen Wald und Heide" (I, 249). Vers 1, 3, 4 sind klingend. Die Strophe baut sich

[69]) Peyn, S. 282.
[70]) Peyn, S. 283.

auf: a b c c b. Die Reimstellung a a b b a und die Dreitakter, von denen V. 3 und 4 klingend reimen, machen „Elisabeth" zu einem sehr liedhaften Bestandteil von „Immensee".

Endlich sei noch ein vierzeiliges, an eine bestimmte Vorlage auch hinsichtlich des Metrums gemahnendes Gedicht erwähnt: „Im Volkston" 1. (I, 88) („Als ich dich kaum gesehn"). Es reimt a a b a, stets stumpf, mit drei Hebungen in den ersten drei Verszeilen und zwei Hebungen in der letzten.

Den einfachen K e h r r e i m in der Art des Volksliedes verwendet Storm nirgends. In einigen Fällen läßt sich höchstens von einer Annäherung an dieses Stilmittel reden. Mit dem subjektiven Fühlen des Dichters in Dingen der Lyrik würde sich zweifellos ein Lied mit einheitlichen Schlußgliedern als zu starr und einförmig nicht vereinbaren lassen. Im „Oktoberlied" (I, 67) wird die sangbare Wirkung gesteigert durch die Wiederholung der ersten Strophe in der vierten, ferner erhält der Schlußvers dreier Strophen gleichen Charakter:

„Vergolden, ja vergolden!" (Str. 1 u. 4),
„Genießen, ja genießen!" (Str. 6),

aber die drei übrigen Strophen sind ganz anders gebaut, sodaß nur für Teile des Liedes der Eindruck des Kehrreimes besteht. Ähnlich steht es mit dem Gedicht „Im Herbste" (I, 101); hier wird die zweite Hälfte der dritten Strophe zu Ende der sechsten wiederholt. Abgerundet erscheinen das volkstümliche „Die Nachtigall" (I, 69 f.) und das kunstvolle „O bleibe treu den Toten" (I, 110 f.) durch die Gleichheit der Anfangs- und Schlußstrophe. Das „Käuzlein" (I, 77) läßt auch in den Endgliedern der beiden ersten Strophen den hier in den Bahnen des „Jungen Deutschland" wandelnden anfängerhaften Dichter erkennen.

In „Weiße Rosen" 1. (I, 163) ist eine gewisse Einheit der beiden Schlußverse hergestellt, doch entfernen sie sich von der naiven Haltung des Volksliedkehrreims, da die innere Beziehung zu stark hervortritt. Den einzigen Beleg für volkstümlichen Refrain bietet das Gedicht „Zum 9. September" (I, 133). Der Kehrreim der 1. und 2. Strophe (1, 3—5; 2, 3—5):

„Ach was, ach was!
Mein Onkel ist das!
Mein Onkel!"

wird leicht variiert in Str. 3 und 4:

„Das ist erst was!
Mein Onkel ist das!
Mein Onkel!"
„Das ist kein Spaß!
Das ist erst was!
Mein Onkel!"

Der im Volkslied so beliebte Tonkehrreim[71]) fehlt in Storms Lyrik völlig.

Binnen- und Schlagreim[72]) trifft man bei dem Dichter mehrmals in ganz volksliedhafter Manier. „Die n. Fiedell." weisen *Binnenreim* auf: 5, Str. 3, 2 (I, 83):

„Eigner Herd sei goldeswert."

7, Str. 4, 1 (I, 84):

„Einsam werden Weg' und Stege."

Schlagreim kommt vor: „Auf dem Segeberg" V. 22 (I, 102):

„. . . mein und dein . . ."

„Weihnachtsabend" Str. 9, 2 (I, 136):

„Die Kinder weit und breit"

„Märchen" Str. 1, 7 (I, 138):

„Auf Weg und Steg . . ."

„Schneewittchen" V. 57 (I, 142):

„Wie fandst du Weg und Steg allein?"

Wieder *Binnenreim:* „Schneewittchen" V. 13 (I, 140):

„O weckt sie nicht! o schreckt sie nicht!"

„An Klaus Groth" V. 10 (I, 133):

„Mit golden Schiin to't Finster rin . . ."

Ein Beispiel für Mittel- oder Hülfsreim[73]) „Schneewittchen" V. 24 (I, 140):

„Bis sie erwacht, bleibt mäuschensacht"

oder der Binnenreim verteilt sich auf zwei Verse: V. 140—141:

„Da ging die Katz die tripp die trapp,
Da schlug die Tür die klipp die klapp"[74]) (I, 145)

---

[71]) Minor, S. 428 f.
[72]) Hilberling, S. 44 und 47.
[73]) R. M. Meyer, Die Formen des Refrains, Euphorion V, 1898, S. 1ff. Hilberling, S. 45.
[74]) Vgl. oben S. 50.

ähnlich V. 144—145:

„Morgens im Dämmerschein
Feg ich das Kämmerlein . . ." (I, 145)

Weitere Belege für Binnenreim:

„Ein Leichenstein" V. 3:

„De kloke Mann is nu vergahn —" (I, 178)

„Friedlos bist du" Str. 2, 3:

„Schützend und warm ihren Mutterarm . . ." (I, 253)

Sehr eng schließt sich der Dichter in dem Kunstmärchen „Hinzelmeier" an das Volkslied an:

„Hatto hott hott! immer im Trott!
Poppo hopp hopp! immer Galopp!" (I, 331)

„Wanderspruch und Wanderbuch . . ." (I, 339)

Schlagreim enthalten „Walpurgisnacht" Str. 2, 2:

„Mit Sang und Klang . . ."

Str. 3, 1:

„. . . die Heide weit und breit" (I, 207)

und „Es liegen Wald und Heide" Str. 2, 2:

„In festem Schritt und Tritt;" (I, 249)

Da das Volkslied einfache Redeweise bevorzugt, ist auch der in der Umgangssprache häufige Stabreim, wie „Mann und Maus", „Kind und Kegel", „Geld und Gut" oft anzutreffen. Zu seiner stilgerechten Anwendung gehört das Fehlen jeder bewußten Schmuckabsicht[75]). Eine Anzahl von Beispielen läßt sich in diesem Sinne auch bei Storm anführen; zwar sind nicht alle gleich volkstümlich, doch tragen viele dazu bei, dem Gedicht eine liedhafte Note zu geben. Beispiele:

„Oktoberlied" Str. 5, 1—2:

„Wohl ist es Herbst; doch warte nur,
Doch warte nur ein Weilchen!" (I, 67)

„April" V. 6:

„Mir ist wie Blume, Blatt und Baum." (I, 69)

„Vierzeilen" Str. 3, 1—2:

„Die Lieb ist wie ein Wiegenlied;
Es lullt dich lieblich ein;" (I, 73)

„Die n. Fiedell." 5, Str. 1, 3:

„Süßes, rosenrotes Mündchen . . ."

Str. 5, 1:

„Hei wie kräht der Hahn so grimmig!" (I, 83)

---

[75]) Minor, S. 369; Hilberling, S. 44.

Nr. 6, Str. 1, 1:
„Musikanten wollen wandern;" (I, 83)
Nr. 7, Str. 3, 2:
„Ach, noch immer denk ich dein!"
Str. 4, 1:
„Einsam werden Weg' und Stege . ." (I, 84)
Nr. 9, Str. 4, 3:
„Holla hoch, ihr jungen Beine. ."
Str. 6, 1:
„Golden spielt der Staub der Straßen —" (I, 86)
Nr. 10, Str. 6, 1:
„Herr Gott, die Saaten segne. ."
Str. 6, 4:
„Im lieben deutschen Land." (I, 87)
„Im Volkston" 1, Str. 2, 4:
„Und denke dein." (I, 88)
Nr. 2, Str. 1, 4:
„Sie hätt's gar zu gern." (I, 88)
Eine Häufung von Alliteration besitzt „Verirrt"; Str. 1, 1—4:
„Ein Vöglein singt so süße
Vor mir von Ort zu Ort;
Weh, meine wunden Füße!
Das Vöglein singt so süße. . ."
Str. 3, 2:
„Weiß weder Weg noch Ort;" (I, 90)
„Das Mädchen mit den hellen Augen" Str. 3, 4:
„Die Freier gehen gar geschwind!" (I, 91)
„Gode Nacht" Str. 1, 1—2:
„Över de stillen Straten
Geit klar de Klokkenslag;"
Str. 3, 4:
„Uns' Herrgott hölt de Wacht." (I, 103)
„Am Geburtstage" Str. 1, 2:
„Doch Vierzig fängt die Fünfzig an." (I, 105)
„Trost" Str. 1, 2:
„So lang du lebest, ist es Tag." (I, 104)
„Auf dem Segeberg" V. 12:
„Aus Wies und Wäldern steigt Gesang, . ." (I, 102)

„O bleibe treu den Toten" Str. 1, 3—4:
„O bleibe treu den Toten,
Die lebend dich geliebt!" (I, 110)
„Im Herbste 1850" Str. 1, 1:
„. . . von Turm und Tore . ."
Str. 1, 4:
„. . . von Kreuz und Grab;"
Str. 2, 2:
„Von Herd und Heimat . . ." (I, 115)
„Abschied" Str. 6, 4:
„Wo wir auch weilen, . . ." (I, 122)
„Gräber in Schleswig" Str. 1, 1:
„Nicht Kranz noch Kreuz; . . ." (I, 123)
Str. 7, 3:
„Blast, blast, ihr Jäger. Für das Vaterland . ." (I, 124)
Str. 8, 1:
„. . . schwarzen Schrein!" (I, 124)
„Hinter den Tannen" Str. 1, 2:
„. . . blau und blaß;" (I, 127)
„Juli" V. 1:
„Klingt im Wind ein Wiegenlied, . ."
V. 3:
„Seine Ähren senkt das Korn" (I, 130)
„Ein grünes Blatt" V. 3:
„Da weht der Wind . . ." (I, 131)
„An Klaus Groth" V. 12:
„Noch eenmal allens lävt und lacht" (I, 133)
„Weihnachtsabend" Str. 2, 3:
„Was Frommes, was Fröhliches will ich euch singen"
Str. 3, 1:
„Und die Kinder kommen, . . ."
Str. 5, 2:
„Wie war so weit die Welt!" (I, 135)
„Schneewittchen" V. 19:
„Der Wald wächst in die Kreuz und Quer." (I,140)
V. 49:
„Die schlug mich oft und schalt mich rauh;" (I, 141)

V. 69:
„Hier in unsrer Hut" (I, 142)
V. 140—141:
„Da ging die Katz die tripp die trapp,
Da schlug die Tür die klipp die klapp" (I, 145)
„Tannkönig" 1, Str. 3, 4:
„Sie sinket tief von Traum zu Traum."
Str. 5, 2:
„. . . das güldene Kettlein klingt;" (I, 150)
„Geschwisterblut" 1, Str. 9, 1:
„. . . Hof und Hall' . ." (I, 158)
„Weiße Rosen" 3, Str. 4, 4:
„. . . Lust und Leiden . . ." (I, 164)
„Herbst" 1, Str. 2, 3:
„. . . süßen Sommertage . ."
Str. 3, 3—4:
„Ganz in Duft und Dämmerungen
Will die schöne Welt vergehn." (I, 167)
„Über die Heide" Str. 4, 2:
„Leben und Liebe, . . ." (I, 169)
„Vor Tag" 2, V. 2:
„. . . Stein und Steg" (I, 171)
„Ein Leichenstein" V. 1:
„Dat is de Dod, . . ." (I, 178)
„Spruch des Alters" V. 2:
„Wer lange lebt. . ."
V. 4:
„Zu lernen und zu leiden." (I, 180)
„Notgedr. Prolog" V. 6:
„Nicht Schimpf noch Sprung . . ." (I, 186)
V. 23:
„. . . Schick und Schlag . . ." (I, 187)
„Der Lump" Str. 1, 3:
„Ein frech Gemüt, ein fromm Gesicht . ." (I, 192)
„Von Katzen" V. 13:
„. . . über Hof und Herd;"

V. 25:
„. . . unter Tisch und Treppen" (I, 196)
„Die Herrgottskinder" V. 9:
„Und hält am Himmel hoch . . ."
V. 18:
„. . . in Luft und Land;" (I, 197)
„Knecht Ruprecht" V. 16:
„Denn es soll wieder Weihnachten werden!"
V. 24:
„Fressen fromme Kinder gern."[76]) (I, 198)
„Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" Str. 15, 1:
„. . . Kirch und Keller"
Str. 17, 1:
„Und trinken sie da drunten, . . ."
Str. 17, 3—4:
„Dem selbst der Teufel dienet,
Wer fröhlich, fromm und frei." (I, 204)
„Lockenköpfchen" Str. 6, 1:
„Wie wohl, wie warm . ." (I, 206)
„Walpurgisnacht" Str. 1, 4:
„Ruft Himmel und Hölle zu Hilfe." (I, 207)
Str. 2, 6:
„. . . mit Distel und Drachenzahn" (I, 207)
„Goldriepel" Str. 5, 4:
„Und härter und hell als der hellste Demant."
Str. 7, 2:
„Hell kreischet der Helm. . . ." (I, 215)
„Ritter und Dame" 2, Str. 1, 3:
„Von der Schulter glänzt die Schärpe"
Str. 5, 1—2:
„Oder lernten diese Lippen
Lieblicher die Zeit vertreiben?" (I, 230)
„Traumliebchen" Str. 1, 2:
„Kommt in mein Kämmerlein" (I, 231)
„Herbstnachmittag" Str. 2, 3:
„Sie nähen und stricken und sticken, . . ." (I, 232)

---

[76]) Vgl. oben S. 46.

„Zum 9. September" Str. 2, 2:
„Hasseldünne Beine und sechs Ellen Bauch!"
Str. 3, 1:
„. . . so lang er tut leben und leiben" (I, 233)
„Wir saßen vor der Sonne" Str. 5, 1—3:
„Nun blühen die Büsche wieder,
Es drängt sich Dolde an Dolde.
Ich will keine Blätter und Blumen, . . ." (I, 235)
„Es liegen Wald und Heide" Str. 3, 1:
„So leb denn wohl, lieb Mutter!" (I, 249)
„Der Weg wie weit" V. 1:
„Der Weg wie weit!" (I, 254)

Besonders volkstümlich sind die folgenden Beispiele aus Novellen: „Hinzelmeier":

„Hatto hott hott!" (I, 331)
„Wege sollst du weisen" (I, 339)
„Rinke, ranke, Rosenschein" (I, 333, 343, 354, 355)
„Psyche":
„Der Fisch und der Vogel,
Der Wind und die Wellen. ." (IV, 189)

Das sind zwar nicht alle, wohl aber die liedhaftesten Beispiele für Alliteration in Storms Lyrik.

Einige Male ist auch die im Volksliede so häufige Assonanz[77]) vertreten. Die volkstümlichsten Belege sind:
„Die n. Fiedell." 3, Str. 2, 2:
„Zog ich flink den Hut zum Gruß;" (I, 81)
„Juli" V. 1:
„Klingt im Wind ein Wiegenlied" (I, 130)
„An Klaus Groth" V. 13:
„Dat is so wat vör't Minschenhart" (I, 133)
„Das Harfenmädchen" Str. 2, 3:
„So scheutest du dich vor den Leuten" (I, 137)
„Schneewittchen" V. 85:
„Deckest das Tischchen, kochest die Süppchen!" (I, 143)
V. 140:
„Da ging die Katz die tripp die trapp" (I, 145)

[77]) Hilberling, S. 44.

„Tannkönig" 2, Str. 2, 1—2:

„Zu Tanz, zu Tanz am Felsenhang,
Am hellen Bach, im schwarzen Tann!" (I, 151)

„Sprüche" 1, V. 1:

„Der eine fragt: Was kommt danach?" (I, 180)

„Zur silbernen Hochzeit" Str. 10, 3:

„Ihr hörtet wohl von weitem schon . . ." (I, 185)

„Die Herrgottskinder" V. 14:

„Den will er vergaben nach seiner Gnaden." (I, 197)

„Stünd ich mit dir auf Bergeshöh" Str. 3, 3:

„Und leben und vergehen. . ." (I, 237)

Die Assonanz vermag sogar an Stelle des Reimes zu treten. In dem plattdeutschen „Gode Nacht" (I, 103) reimen „Straten" (1, 1) und „slapen" (1, 3), „Wegen" (2, 1) und „Leven" (2, 3) aufeinander. — „Im Volkston" 1. mit der Reimstellung a a b a weist in Strophe 3 auf: „mein": „dein": „Leid" (I, 88). — Im „Notgedr. Prolog" reimen „ersonnen" (V. 19) und „vernommen" (V. 20) (I, 186). — In „Ritter und Dame" (I, 229 f.) ersetzt die Assonanz durchgängig den Reim: „Ritter" (1, 2): „Lippen" (1, 4), „wirkt sie" (2, 4): „spricht sie" (2, 4), „Minnelieder" (3, 2): „Ritter" (3, 4), „Dinge" (4, 2): „Springen" (4, 4) usw. War hier i der tragende Vokal, so herrscht in Teil 2 des Gedichtes der Diphtong ei: „Seite" (1, 2): „Minnezeichen" (1, 4), „Weibes" (2, 2): „schweiget" (2, 4), „Weisc" (4, 2): „Gleichem" (4, 4) usw. Damit ist das Gedicht wieder als ein Kunstprodukt gekennzeichnet.

Beim Volkslied stellt die reimvertretende Assonanz eine Folge des Zersingens dar. Dem singenden Volke genügt die Assonanz vollauf. Bei Storm handelt es sich in den obenerwähnten Fällen um Stellen mit ganz volkstümlicher Umgebung. Aber auch sonst wendet der Dichter dem Reim keine große Sorgfalt zu. Dem genauen Kunstkritiker fehlt überraschenderweise das Gefühl für korrekte Reimbildung. Er ist daneben reimarm[78]). Die Mehrzahl der vierzeiligen Strophen reimt nur den zweiten und vierten Vers. In den fünfzeiligen, drei Reimworte enthaltenden Strophen findet der Dichter selten drei verschiedene Reimworte. Peyn führt als Beispiele an „Die Stadt" (I, 68):

[78]) Peyn, S. 285f.

Meer — Stadt — schwer — Meer — Stadt oder:
dir — Meer — für — dir — Meer,

ferner „Elisabeth":
gewollt — sollt — . . . . . — gewollt
an — getan — . . . . . — an,

und in „Verirrt":
süße — Ort — Füße — süße — fort
Walde — Ort — Halde — Walde — fort.

Die verschiedene Bedeutung gleichlautender Reimworte ficht den Dichter wenig an. Der rührende Reim Meer: mehr besitzt für ihn den gleichen Wert wie der Reim Meer: Meer. Richtig bemerkt hier Peyn, daß für Storm lediglich der Klang entscheidet. Darin aber gerade berührt sich Storm wieder mit den Grundsätzen des Volksliedes. „Nicht viel besser als diese genannten Reime ist eine Reihe anderer:

Kämmerer: Kalenderer, herein: Güldkettlein, Töchterlein: ein, inniglich: sich, sehr: mehr, daher: vorher, doch: noch, sich: mich, wir: dir, dir: mir, sie: wie.

Reimreinheit wird nicht beachtet: an: getan, stehen: mähen, Beschwerde: Erde, Poeten: hätten, Stelle: Hölle, vergönnt: trennt, Kinn: ihn, schließt: vergißt, Linden: zünden, pickt: rückt, Vergnügen: kriegen, ungestüm: ihm, grün: dahin, Küßchen: Füßchen, Küste: Wüste, wesenlos: schloß, putzt: duzt, eignen: verleugnen, euch: Himmelreich. Im allgemeinen wird ja aber diese Unreinheit auch gar nicht gehört. Nur aufeinander reimende stimmhafte und stimmlose Konsonanz wird von dem Norddeutschen als Härte empfunden, was bei seiner scharfen Trennung stimmhafter und stimmloser Laute leicht erklärlich ist. Storm hat konsonantische Unreinheit nirgends."[79]) Das stimmt nicht ganz, denn in dem Gedicht „Zum Weihnachten" (I, 224) aus dem „Liederbuch dreier Freunde" reimt „verwundert" auf „Plunder" und „schlank" auf „sang" (in dem letzten Beispiel läßt sich die Unreinheit allerdings als norddeutsche Spracheigentümlichkeit erklären). Diese Reime liegen ganz im Sinne des Volksliedes. — Ferner sind noch zu erwähnen: „Notgedr. Prolog": hat er: Theater, etwan: dazugetan (I, 187), „Es gibt eine Sorte": gehören: gären (I, 192), „Vom Staatskalender" 1: sind's: Prinz (I, 189). In volkstümlicher Manier schiebt Storm eine Silbe im

[79]) Peyn, S. 286.

Reimwort ein: „Schneewittchen": Schlafestättchen: Bettchen (I, 143), oder eine Silbe fällt aus, und die Reimworte werden volksmäßig verstümmelt: „Schneewittchen" (I, 139): trunken: eingetunken. Recht volkstümlich ist dieses Stilmittel in der Novelle „Ein Fest auf Haderslevhuus": Hahn: lan (statt lassen) (VII, 7).

Wenig Sorgfalt in der Reimbildung verrät auch die Strophe 16 des Gedichtes „Der Bau der Marienkirche zu Lübeck" (I, 204). Die Verse 2 und 4 lauten hier:

„Da drunten trinken sie"
„Da droben danken sie."[80])

Den trivialen, die Verbindung mit der sentimentalen Volksliedströmung aufzeigenden Reim Schmerz: Herz, bezw. Schmerzen: Herzen gebraucht Storm mehrmals: in „Schließe mir die Augen beide" (I, 99), „Im Zeichen des Todes" Str. 12 (I, 120); „Geschwisterblut" 1, Str. 1 (I, 157), „Frauenhand" Str. 2 (1, 160). „Und war es auch ein großer Schmerz" (I, 164), „Auf Wiedersehn" Str. 1 (I, 212), „Duett" Str. 6 (I, 248).

7. Ergebnis.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Storm recht tief in das Wesen des Volksliedes eingedrungen ist; seine Lyrik gründete er auf dessen lebensvollen Rhythmus und kleidete sie daneben in schlichte Form, ohne von dem konventionellen Formelapparat viel zu entlehnen. Trotz mannigfacher Anklänge im Einzelnen bleibt doch in den meisten Gedichten ein gewisser Gehalt an Stormschem Gut, der die Lyrik als die des Kunstdichters erkennen läßt.

[80]) Vgl. zu der Reimbildung auch die diesbezüglichen Ausführungen anläßlich der Behandlung des Wortschatzes, S. 46 f.

IV. Die übrige Volkspoesie: Sage, Märchen, Sprichwort.

So ausführlich sich Storm auch mit dem Wesen des Volksliedes befaßt, so kärglich sind doch teilweise auf der andern Seite die Mitteilungen über Sage, Märchen und Sprichwort. Er hat — besonders in den Novellen aus der zweiten Hälfte seines Schaffens — Motive aus dem Gebiet der Sage und des Volksglaubens zahlreich verarbeitet, daneben in geringerem Umfange auch Märchen und Sprichwort einbezogen. Er bedient sich ihrer als willkommener Bausteine bei der Komposition seiner Novellen und nimmt sie auf, wo er sie findet, ohne über ihr Wesen Erörterungen anzustellen. Es entspricht nicht der Art dieses Zweiges der Volkspoesie. Das lyrische Element aber packt ihn auch viel tiefer. So ist das Volkslied für den Frühbegeisterten von romantischem Zauber umflossen, während Sage und Märchen eher auf den Realisten Storm hinzudeuten scheinen.

Diese Tatsache äußert sich am fühlbarsten bei dem gegen die Frühzeit veränderten Volksbegriff des Dichters. Den auch bei der Romantik beliebten Figuren des Hirtenknaben und der fahrenden Musikanten aus „Immensee" entsprechen in den späteren Novellen realistisch gezeichnete Gestalten in realistischer Umgebung. „Die alten Weiber" verstehen sich auf Orakel („Carsten Curator")[1]), „die alten Weiber in der Stadt erzählen sich das ganz genau" („Im Brauerhause")[2]), „Mutter Pottsacksch" weiß von der Hexe zu berichten („Renate")[3]), „der alte Joseph" glaubt an nächtliche Geister („Ein Fest auf Haderslevhuus")[4]), die alte Magd des Küsters verbreitet ebenfalls Volksaberglauben („Aquis submersus")[5]), die alten Landleute glauben an das Erntekind (Waldwinkel")[6]), der alte Brauknecht Lorenz Hansen („Im Brauerhause") erzählt den Kindern gruselige Geschichten[7]), über sein Wandbett hat er einen plattdeutschen Spruch geschrieben[8]). Die alte Wirtschafterin Antje Vollmers vermag am

[1]) Werke V, 45.
[2]) Werke V, 207.
[3]) Werke V, 70f.
[4]) Werke VII, 34.
[5]) Werke IV, 324f.
[6]) Werke IV, 121.
[7]) Werke V, 199.
[8]) Werke V, 198.

besten die Sage vom Schimmelreiter zu berichten („Der Schimmelreiter")[9]). Ein alter Kapitän erzählt in der gleichen Novelle von norwegischen Seegespenstern[10]); ein Sinnspruch befindet sich in dem Marschbauernhof[11]).

Über irgendwelche landschaftliche Gebundenheit der benutzten Motive aus Sage, Märchen und Sprüchen wird nichts gesagt. Zwar handelt es sich meist um plattdeutsche Sprüche[12]), aber aus Storms Briefen und den Anmerkungen Kösters (im 8. Band der ges. Werke) ist ersichtlich, daß der Dichter Sagenmotive aus den verschiedensten landschaftlich orientierten Sammlungen und mündliche Anregungen aufnahm. Er fügt all diese Bestandteile in glücklicher Weise dem Charakter der betreffenden Novellen ein, von denen die meisten die Luft der schleswig-holsteinischen Heimat atmen.

Auch über die Entstehung finden sich keine theoretischen Auslassungen, dagegen geben zwei Stellen über Storms Auffassung von der Verbreitung der Sagen oder des Volksglaubens Aufschluß. Im „Schimmelreiter" berichtet der Schulmeister, die Überlieferung an einstiges Geschehen lebe im Volke weiter: „das war derzeit, und ist auch jetzt noch das Geschwätz des ganzen Marschdorfes, sobald nur um Allerheiligen die Spinnräder an zu schnurren fangen"[13]). Ähnlich leben in der Chronik von Grieshuus" die alten Geschichten weiter: „an Winterabenden, hinter dem Bierkrug wie am Spinnrad, nicht nur im Dorfe, auch drüben in der Stadt, saß man beisammen und erzählte und fügte scheinbar sich Fernliegendes an einander, von den Urahnen herab bis fast an den heutigen Tag"[14]). In der Novelle „In St. Jürgen" erzählt Harre[15]) von dem Gold im Brunnen und sagt auf den Einwand, er rede unvernünftiges Zeug: „Ich spreche nur nach, was die Leute vorsprechen!" Die Frage, woher er das Gerede habe, beantwortet er: „Was weiß ich! von Hans oder Kunz, ich glaub, am letzten Ende kommt es von dem Halunken, dem Goldmacher." Dieser, „ein herabgekommener Trödler", verstand

---

[9]) Werke VII, 256.
[10]) Werke VII, 263.
[11]) Werke VII, 303.
[12]) Werke III, 147 („Lena Wies"), V, 198 („Im Brauerhause"), VII, 303 („Der Schimmelreiter").
[13]) Werke VII, 315.
[14]) Werke VI, 198.
[15]) Werke II, 82f.

sich auf allerlei Geheimnisse, wie „segnen und raten, Menschen und Vieh besprechen" und ähnliches.

Auf die eigentliche Entstehung von Volksglaube und Sage geht der Dichter nicht ein. Sie liegt in der Vergangenheit verborgen. Dafür zeugt das beinahe jedesmal vorkommende Epitheton „alt". Schon die oben, unter dem Volksbegriff, erwähnten Beispiele wiesen es auf. Es steht entweder allein, oder das betreffende Motiv wird alten Leuten zugeschrieben. Weitere Belege: „die alten Mären" („Ein Fest auf Haderslevhuus")[16], „des alten Volksglaubens gedenkend" („Ein Doppelgänger")[17]; „eines alten Reimes gedenkend" („Schweigen")[18], „ein alter Reim . . ., ein Zauberspruch, den sie vor Jahr und Tag von der Tochter des Schulmeisters gelernt hatte" („Unterm Tannenbaum")[19], „der alte Volksreim" („Lena Wies")[20], „der alte Spruch" („Im Brauerhause")[21]). Von dem Sinnspruch „Hast du din Dagwerk richtig dan, da kummt de Slap von sülvst heran" heißt es: „Das war noch von dem Großvater" („Der Schimmelreiter")[22]), und in der „Chronik von Grieshuus": „Es sollte eine Zeit im Jahre geben oder einst gegeben haben, wo dem, welcher nach Sonnenuntergang dies Tal durchschritt, etwas Furchtbares widerfuhr . . ."[23]). Die Urahne hat die Regentrude einmal geweckt. Das Zaubersprüchlein, das sie dazu benutzte, ist von der jungen Generation längst vergessen. („Die Regentrude")[24]). Dem Vater der Agnes („In St. Jürgen") fällt „die halbvergessene Sage von dem Schatz" im Brunnen wieder ein.[25]) Die Kenntnis der Lebenden reicht meist nicht weit genug zurück: „Die Sage über sie ist verschollen"; nur einige Einzelheiten sind noch bekannt („Eekenhof")[26]).

Manchmal aber hat sich die Sage bis in die Gegenwart erhalten: es „gehe noch heute die Sage", heißt es in der Novelle „Zur Chronik von Grieshuus"[27]). „Vor Jahren" wurde es „noch in

[16]) Werke III, 48.
[17]) Werke VII, 145.
[18]) Werke VI, 190.
[19]) Werke II, 241.
[20]) Werke II, 147.
[21]) Werke V, 227.
[22]) Werke VII, 303.
[23]) Werke VI, 198.
[24]) Werke II, 288.
[25]) Werke III, 88.
[26]) Werke V, 229.
[27]) Werke VI, 260.

selten ausführlicher Überlieferung erzählt". Von einem Geschlecht wurde das Geschehen, das „wie eine Sage" klingt, weitergetragen bis in die Gegenwart hinein („Eekenhof")[28]). Der Schulmeister im „Schimmelreiter" hat seine Kenntnis von alten Marschbewohnern oder ihren Enkeln und Urenkeln, die in das Ganze verwobenen Sagenelemente gehen noch im Munde der Lebenden um.[29])

Wenn das *Märchen* in der obigen Betrachtung nicht gestreift wurde, so ist das in Storms Auffassung begründet, der es in einem ganz anderen Rahmen sieht. Anläßlich der vom Dichter verfaßten Märchen und der chronikalischen Novellen äußert er sich ausführlich über Märchen und Sage.

Die *Sage* ist stets mit der Vergangenheit verknüpft. Über den Beginn von „Eekenhof"[30]), „Es klingt wie eine Sage", äußert sich Storm[31]): „Es muß nun alles so etwas wie aus der Ferne klingen und sich ansehen . . .". Die Sage verbreitet nicht nur diesen archaischen Duft, ihr chronikalischer Stil birgt auch eine gewisse Würde und Erhabenheit. Der Dichter schreibt von einem bei Reichenhall gelegenen „alten Schlößchen »Heilbronn«, das mit seinen Wasserspielereien und Puppenmechaniken wie eine halb verschollene Sage daliegt . . ."[32]).

Die Sage erscheint dem Dichter wuchtiger, losgelöst von der naiveren Welt des Märchens; sie sagt dem realistischen Erzähler mehr zu. In der Vorrede zu seinen „Drei Märchen" sagt er[33]): „In dem »Cyprianus-Spiegel« ist wohl der vornehmere Ton der Sage angeschlagen", Brinkmann gegenüber versichert er[34]), der „Cyprianus" sei ihm „persönlich das Liebste" unter den dreien. In einem anderen Briefe an Brinkmann[35]) heißt es bezüglich „Bulemanns Haus": „es ist Schwarzbrot darin, mit derberen Strichen gezeichnet; grenzt mehr an die Sage oder Spukgeschichte; es ist grotesk-phantastisch".

---

[28]) Werke V, 228.
[29]) Werke III, 314f.
[30]) Werke V, 228.
[31]) Briefw. zw. Paul Heyse und Theodor Storm I, 170 (Brf. Storms vom 9. Mai 1879).
[32]) Theodor Storm, Briefe an s. Kinder, S. 156 (Br. an Ernst, 16. Aug. 1872).
[33]) Werke VIII, 235.
[34]) Th. Storm, Briefe an seine Freunde, S. 111 (an Brinkmann, 10. Jan. 1866).
[35]) Th. Storm, Briefe an seine Freunde, S. 105f. (Brf. vom 18. Jan. 1864).

Phantastisch erscheint dem Dichter das *Märchen*. Diese Kennzeichnung bedeutet für ihn das Unterscheidungsmerkmal gegenüber der wirklichkeitsnäheren Sage. In den politischen Wirren des Jahres 1863 trieb es ihn plötzlich mit Macht zur Märchendichtung: „es ist, als müsse ich zur Erholung der unerbittlichen Wirklichkeit in's äußerste Reich der Phantasie flüchten."[36]) Heyses „Jungbrunnen" charakterisiert Storm[37]) als „das Geheimnisvoll-Märchenhafte, . . . die fremde Welt". Dieser Grundton bestimmt auch die Darlegung seines Märchenbegriffes in dem obengenannten Vorwort[38]): „Wenn ich diese Dichtungen Märchen genannt habe, so bitte ich das nicht zu genau zu nehmen; in dem „Cyprianus-Spiegel" ist wohl der vornehmere Ton der Sage angeschlagen, „Bulemanns Haus" würde vielleicht passender eine seltsame Historie genannt; nur das phantastische Element ist allen gemeinsam und muß die gewählte Bezeichnung rechtfertigen". In seinen eigenen Schöpfungen nimmt der Dichter „Märchen in weiterem Sinne, wie auch Hauff es tat"[39]). Aber sonst hat er durchaus die herkömmliche volkstümliche Vorstellung vom Märchen[40]). Es erhebt „über die Alltagswelt hinweg" (Vorwort zu den „Drei Märchen")[41]) und erfordert notwendigerweise eine naive Haltung. Mörike teilt der Dichter 1855 mit,[42]) er wolle das Märchen von Hänsel und Gretel für seine Kinder dramatisieren und am Weihnachtsabend aufführen, „wenn sich bis dahin nur noch die harmlose Stimmung finden will."

Daneben hat Storm eine ästhetische Freude am Märchen. Er schildert die Landschaft des Eichsfeldes:[43]) „bezaubernde Einsamkeiten, . . . kleine stille Städte von märchenhafter Architektur . . .". Der Schriftstellerin Hermione von Preuschen erzählt er[44]) in schwärmerischen Worten von seiner verstorbenen Frau, sie sei „schön wie ein Märchen" gewesen. Seine Tochter bittet er

---

[36]) Th. Storms Briefe in die Heimat, S. 211 (Brf. v. 29.Dez.1863).

[37]) Brfw. zw. Heyse u. Storm II, 110 (Brf. Storms vom 27. Juni 1884).

[38]) Werke VIII, 235.

[39]) Th. Storms Briefe an s. Freunde, S. 105 (Brf. an Brinkmann vom 18. Januar 1864.

[40]) Briefe an s. Braut, S. 157.

[41]) Werke VIII, 235.

[42]) Briefwechsel Mörike—Storm, S. 59 (Brf. Storms v. 2. Dez. 1855).

[43]) Th. Storms Briefe an Fr. Eggers, S. 51 (Brf. v. 23. Mai 1857).

[44]) H. v. Preuschen: Erinnerungen an Theodor Storm; Dt. Revue 1899, Bd. 24, 3; S. 199.

am Vorabend von Weihnachten um ein Gedenken „in der märchenstillen Stunde des Festes".[45])

Storm charakterisiert das Volksmärchen treffend, wenn er[46]) die Königin Leonore in der Fontaneschen Ballade „Von der schönen Rosamunde" „in ihrer einseitigen Böswilligkeit ganz wie die Figur eines Kindermärchens" empfindet. Lieber noch streicht er die in der Betrachtung des Kunstdichters sich darstellenden Vorzüge eines Märchens heraus; er erkennt beispielsweise an[47]), daß dem Märchen vom „Fischer und sine Fru" eine bestimmte Idee zu Grunde liegt.

All diese Beispiele lassen sich leicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen: die poetische Betrachtungsweise unseres Dichters.

[45]) Th. Storm, Briefe an seine Kinder, S. 254 (Brf. an Elsabe v. 23. Dez. 1882).
[46]) Aufsatz über Theodor Fontane, Werke VIII, 103.
[47]) Th. Storms Briefe an Fr. Eggers, S. 35 (Brf. v. 16. Jan. 1856).

V. Die Verwendung der Volkspoesie in den Novellen.

Die Vorarbeit dieses Schlußkapitels hat Gratopp[1]) bereits geleistet. Seinem gründlichen Quellenstudium entspricht die zur Mehrzahl richtige Deutung der Verwendung volkskundlichen Gutes in den Novellen. Man vermißt aber eine vom Verfasser herausgeschälte, den Rahmen einer solchen Untersuchung abgebende Grundhaltung des Dichters. Im Zusammenhang dieser, den geistigen Hintergrund einbeziehenden Arbeit erwies es sich als notwendig, darauf noch einzugehen und so den Ring zu schließen. Nach der Ausschöpfung der volkskundlichen Quellen und der Untersuchung ihrer kompositorischen Verarbeitung durch Gratopp und Rockenbach sollen auch prinzipielle Fragen theoretischer Natur, die den Dichter mehr in den Vordergrund treten lassen, eingeschaltet werden.

Storm kannte den Brauch, Lieder und Märchen in den Roman oder die Novelle einzuflechten, von der Lektüre Goethes und der Romantiker, besonders Eichendorffs und Tiecks her.[2]) Während bei diesen Vorgängern aber fast ausschließlich eigene Lieder und selbstverfaßte oder fremde Kunstmärchen eingestreut wurden, hält sich Storm auch an Elemente der Volkspoesie. Ebenso wie viele seiner Zeitgenossen, vorzüglich die mit ihm befreundeten Mörike und Keller, bedient er sich neben Volkslied und Märchen auch der Volkssage und des Volksglaubens. Gleich anderen Novellisten streut er nur wenige wirkliche Volkslieder ein, dafür aber um so mehr selbstverfaßte, die im Volkston gehalten sind und als Volkslieder gelten sollen.

Die Verwendung solchen Gutes entspricht stilistischen Erwägungen und verfolgt in jedem Einzelfall bestimmte novellentechnische Zwecke. In dem Gebrauch dieser Stilmittel weiß sich der Dichter nicht immer eins mit seinen Freunden. Im April 1854 erteilte ihm Mörike für die Novelle „Ein grünes Blatt" den Rat[3]): „. . . andererseits sollte die allzu skizzenhaft behandelte Regine

[1]) Karl Gratopp, Volksglauben und Volkspoesie in den Dichtungen Theodor Storms. Diss. Rostock 1914.

[2]) Vgl. oben S. 5, ferner die Briefe an seine Braut, wo die Romantiker öfter zitiert werden.

P. Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik (Palaestra 145), Leipzig 1924, S. 320.

[3]) Briefwechsel Mörike—Storm, S. 19 (Mörike an Storm, April 1854).

ein größer Stück sprechen, am besten vielleicht, indem sie ein kleines Abenteuer oder Märchen erzählte. Dadurch träte ihr reizendes Bild von selbst mehr heraus, und alles bekäme zugleich mehr Fülle."

Andererseits glaubt der Wiener Kritiker Emil Kuh den Dichter vor einem Zuviel in „Aquis submersus" warnen zu müssen[4]): „Der einzige Tadel, der sich mir aufdrängte, betrifft die Hexenverbrennung am Schlusse. Das grauenhafte Faktum kommt nicht nur unvorbereitet in die Erzählung hinein, es kommt überdies in einem Moment, wo unser ganzer Anteil auf die Krisis und Lösung des Konfliktes gespannt ist. Die Phantasie wird daher plötzlich herumgerissen, wie ein im vollsten Lauf einem bestimmten Ziele zueilendes edles Roß. Für eine letzte entscheidende Lokalfarbe scheint mir der schreckliche Zwischenfall viel zu wichtig an sich und schmerzlich und ablenkend von dem Hauptgegenstande." Storms Antwort vom 24. August 1876[5]) klingt in eine sehr bestimmte Rechtfertigung aus: „In betreff der Hexenverbrennung möchte ich glauben, daß es subjektive oder zufällige Umstände sind, die Sie daran Anstoß nehmen ließen. Die Handlung wird ja dadurch nicht aufgehalten; zunächst ist es ja das Movens, das ihn aus der Stadt und den Prediger aus seinem Hause treibt, und dann — der Johannes geht ja wie durch eine Seitendekoration durch die Geschichte hindurch. Es ist ja in der Tat auch nur kulturgeschichtlicher, wie Sie wollen, Seiten- oder Hintergrund; denn da die Hexe schon bei ihrer Erwähnung tot ist, und von ihrem Geschick nicht die mindeste Rede, so kann doch — wo nicht unberechenbare Umstände im Inneren des Lesers hinzukommen — das Interesse desselben nicht wohl vom Geschick der Hauptpersonen abgelenkt werden. Auch hat sich in der Tat bis jetzt niemand daran gestoßen . . ."

Nach Storms Meinung verstoßen solche Stücke der Volkspoesie also nicht gegen die Gesetze klarer Komposition und straffer Gliederung.

Niemals aber waren ihm diese Fragen gleichgültig, weil sie für den Stil entscheidende Bedeutung hatten. Im Gegenteil. Eine Aeußerung gegenüber der ihn um sein Urteil bittenden Schriftstellerin Hermione von Preuschen zeigt deutlich, daß Storm sein und anderer Dichter Werk auch hinsichtlich der Einlagen den strengen Regeln künstlerischer Selbstzucht unterstellte. Für ihn

[4]) Briefwechsel Storm—Kuh, Westermanns Monatshefte 67; 1890, S. 552.
[5]) Briefwechsel Storm—Kuh, Westermanns Monatshefte 67; 1890, S. 553.

mußten solche Bestandteile eine bestimmte Funktion erfüllen. So schreibt er[6]): „Nur möchte ich Sie bitten, weniger Fremdwörter zu gebrauchen und weniger Verse zu zitieren. Beides ist nicht schön; und es bedarf dessen nicht, wo die Arbeit selbst ohne Lücken ist." Storm verlangt demnach für Vers und Lied in der Novelle organische Berechtigung.

1. Die Liedeinlage.

Unter diesem oben angeführten Gesichtspunkt ist auch die Einlage und Erwähnung von Volksliedern in den Novellen zu betrachten. Gerade dieses Kapitel mußte noch einmal gründlich und in größerem Zusammenhange bearbeitet werden, da Gratopp das Volkslied — ganz im Gegensatz zu der ausführlichen Würdigung der kompositorischen Verwendung von Sage und Aberglauben in den Novellen — nur flüchtig in den Rahmen seiner Betrachtung einbezogen hat. Er erwähnt lediglich die Lieder „Ich stand auf hohem Berge", Elisabeths Lied „Meine Mutter hat's gewollt" (wobei er ausdrücklich betont, daß es von Storm im Volkston abgefaßt sei), „Es waren zwei Königskinder", „Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus" und „So viel Stern am Himmel stehen" und das im Zusammenhang damit vorkommende italienische Volkslied. Der Kreis der erwähnten Volkslieder ist in Wirklichkeit mehr als doppelt so groß. Zu den eigentlichen Volksliedern treten noch die von Storm verfaßten; beide Gruppen müssen für unsere Betrachtung stilistisch als e i n Begriff gelten. Man kann nicht, wie Gratopp, die beiden Gruppen trennen. Volkskundlich wohl, aber nicht in einer literarischen Untersuchung.

Daneben sind noch die Varianten der Handschriften heranzuziehen, vor allem die für die Bedeutung des Volksliedes in Storms Novellistik sehr aufschlußreiche Urfassung von „Immensee".

Die auch von Gratopp[7]) zitierte Aeußerung von Adolf Bartels[8]): „Endlich haben die Stormschen Novellen meist einen selten einheitlichen Grundton, man könnte sie fast alle auf ein Volkslied oder etwas Volksliedartiges zurückführen", kennzeich-

---

[6]) Hermione von Preuschen, Erinnerungen an Theodor Storm. Deutsche Revue 24, 3. August 1899, S. 192, Brief Storms vom 1. Februar 1874.

[7]) Gratopp § 8, S. 13.

[8]) Adolf Bartels, Geschichte der deutschen Literatur, Leipzig 1902, Bd. 2, S. 538.

net in der Tat das Wesen dieser Novellen. Das gilt in besonderem Maße für die Frühzeit.

Diesem Grundton entsprechen völlig der Inhalt und die Stimmung der eingestreuten Lieder. In ihnen verdichtet sich die Gesamthaltung der Novelle zu lyrischer Gestalt.

Gratopp[9]) meint, die beiden Lieder „Ich stand auf hohen Bergen" und „Meine Mutter hat's gewollt" symbolisierten das Schicksal Reinhards und Elisabeths. Ihre Bedeutung geht aber noch darüber hinaus. Sie sind nicht nur Träger der Stimmung, sondern auch der gesamten Szene. Sie verstärken den lyrischen Charakter der Novelle, die Enno Krey[10]) treffend als lyrische Szenenfolge bezeichnet hat, und unterstreichen die leicht sentimentale Färbung dieser Resignationsnovelle.[11]) Sie sind gleichsam Pfeiler dieser Weltanschauung. Ihr Charakter tritt noch deutlicher hervor, wenn man die Urfassung mit der Erwähnung des Heimwehliedes und der italienischen Volkslieder, die nur zum Zwecke einer strafferen Komposition[12]) in der späteren Fassung weggelassen wurden, in die Betrachtung mit einbezieht.

Das Volkslied zieht sich durch die gesamte Novelle und ist stets mit dem Schicksal der Hauptpersonen eng verknüpft. Die Technik seiner Verwendung wirkt wie eine Steigerung. Schon zu Beginn, während der Kindheit Reinhards und Elisabeths, taucht es auf. Der Knabe sammelt für seine Jugendgespielin Teile der Volkspoesie. Welchen Inhalts diese Lieder sind, wird nicht gesagt. Es ist auch unwesentlich, denn im Vordergrund stehen die Märchen, die das Glück der ungebundenen, noch allen Wünschen offenen Jugend widerspiegeln. Der erste düstere Schimmer fällt in die Handlung hinein in der Ratskellerszene, als die Harfenspielerin, jenes Mädchen mit den zigeunerhaften Zügen, ihr Lied „Heute, nur heute" singt. Hier blickt zum erstenmal die Tragik in die Novelle. Die Stimmung wird mit kräftigem Ruck nach der düsteren Seite hin verlagert. Auf das Schicksal der Hauptpersonen dagegen weist das Lied noch keineswegs hin. Rein stimmungsmäßig bereitet es den Höhepunkt der Novelle — die Volksliedszene „Meine Mutter hat's gewollt" — vor. Jede direkte Beziehung fehlt noch. Erst wenn der Leser die anderen

[9]) Gratopp § 8, S. 14.

[10]) Enno Krey S. 17.

[11]) Diesen Ausdruck prägte Erich Schmidt; vgl. Deutsche Rundschau 24, 1880, S. 36.

[12]) Vgl. auch Neuburger, S. 324.

Anzeichen für Elisabeths Gesinnungswandel hinzufügt, gewinnt das Lied eine tiefere Bedeutung.

Die Hauptglieder in der Kette stellen die Lieder „Ich stand auf hohen Bergen" und „Meine Mutter hat's gewollt" dar. Sehr wirkungsvoll läßt der Dichter jenes verschiedenemale — erst im Gesang der beiden Hauptpersonen im Innern des Hauses, bald darauf im Munde des Hirtenjungen — aufklingen. Storm hat der ganzen Szene schon die Stimmung des Hauptliedes aufgeprägt. Von der Heiterkeit der voraufgegangenen Schnaderhüpferl sind wir nicht recht überzeugt. Sie sind mehr einer allmählichen Steigerung und der Kontrastwirkung willen eingefügt.

So verschiedenartig vorbereitet, stellt Elisabeths Lied den Höhepunkt der Situation dar und erhellt sie blitzartig für den Leser. In der Wirkung auf die Handelnden macht sich der Dichter ein feines Stilmittel des Volksliedes zunutze. Wie das Volkslied bei der Wiedergabe trauriger Geschehnisse anstelle der direkten die umschreibende Schilderung — „Jetzt weiß i net, lebt mei Schatz, oder ist er tot?" — liebt,[13]) so verfährt hier der Dichter mit der Wirkung seines Liedes auf die handelnden Personen der Novelle. Allmählich kommt ihnen dessen herbe Symbolik zum Bewußtsein. So dient das Lied, technisch meisterhaft eingeordnet, zugleich als Movens. Nun ist sowohl für die Handelnden als auch für den Leser das lösende Wort gesprochen; der Höhepunkt ist überschritten, es treibt nun schnell dem Ende zu, auf das die beiden Lieder schon vorausdeuten. Aber noch einmal klingt, gleichsam wie zur Bestätigung, das andere, in der Ratskellerszene schon gehörte Lied der Resignation „Heute, nur heute" wieder auf. Es ist auch hier wieder Movens, insofern als es Reinhard mit unerbittlicher Strenge seine Lage zeigt und Reinhards Entschluß zur Abreise hervorruft. Kaum hörbar schwebt es vorüber, nur für den Leser gerade erkenntlich. Wir ahnen, es ist das gleiche Mädchen, das uns bereits in der Studentenkneipe am Weihnachtsabend begegnete. So stellt der Dichter die innere Verbindung zwischen der ersten und zweiten Hälfte der Novelle her.

Das häufige Vorkommen des Volksliedes in „Immensee" und der dadurch bewußt erreichte lyrische Charakter der Novelle erscheinen in noch hellerem Lichte, wenn man die oben angeführte Mahnung des Dichters zum Gebrauch möglichst weniger Verse damit zusammenhält.

[13]) A. Götze, S. 47 f.

Das Volkslied zieht sich wie ein roter Faden durch die Novelle. Einem Leitmotiv vergleichbar, klingt es überall an entscheidenden Punkten auf. Zwar handelt es sich nicht immer um das gleiche Lied, aber es stimmt doch auf denselben Grundton und stellt so eine gewisse Einheit der Novelle dar. Dem Leser erscheint es wie Variationen eines bestimmten Themas.

Meisterhaft ist die Art der Verknüpfung der Liedeinlage mit der Handlung. Schon in der Ratskellerszene scheint das „Heute, nur heute" ganz auf die Handelnde zugeschnitten, es ergibt sich aus ihrer Natur; in der späteren Volksliederszene wächst das Lied Elisabeths aus der Handlung heraus. So sind die Lieder mit der Novelle auch organisch verbunden, und weil sie zwar im Volkston, aber doch ganz lyrisch gehalten sind, so ist die ohnehin schon vorhandene lyrische Wirkung noch beträchtlich größer. Die Liedeinlage entspricht damit den Grundsätzen Storms, der in der Besprechung von M. A. Niendorfs „Liedern der Liebe" sagt[14]): „Daß übrigens dem Dichter, namentlich dem Novellisten, auch eine selbsterfundene Situation mit solcher Lebendigkeit aufgehen könne, daß er dadurch zu einer vollkommen lyrischen Produktion im Charakter und der Stimmung seiner eigenen Gestalten veranlaßt wird, ist durch das hier Gesagte selbstverständlich nicht ausgeschlossen und von Mörike in seinem „Maler Nolten" durch das unergründlich schöne „Früh, wenn die Hähne krähn" aufs vollkommenste dargetan, während die Eichendorffschen Lieder, so tief sie immer sein mögen, doch nur aus einer und derselben Grundstimmung mit den Novellen, in denen sie vorkommen, nicht aber aus diesen selbst entsprungen sind." Die „Immensee"-Lieder gehörten der Novelle auch in der Urfassung schon an, mit Ausnahme von „Heute, nur heute", an dessen Stelle in der viel breiter und realistischer ausgestatteten Ratskellerszene der Urfassung[15]) Rundgesänge und Studentenlieder erwähnt werden. Zwar singt auch das Harfenmädchen ein Lied, doch wird der Text nicht angedeutet.[16]) Die beiden Hauptlieder erschienen zuerst in der Novelle, sind also mit ihr organisch verbunden.

Weit weniger harmonisch ist das im Tone des Uhlandschen „Guten Kameraden" verfaßte „Es liegen Wald und Heide" der Novelle „Ein grünes Blatt" eingefügt. Zwar hat es Storm ver-

[14]) Werke VIII, 70.
[15]) Vgl. Werke VIII, 201.
[16]) Vgl. Werke VIII, 202.

standen, die über die gesamte Novelle gebreitete Heidestimmung in dem, trotz seiner in Rhythmus und Ausdruck ganz volkstümlichen Haltung auch wieder typisch Stormschen Liede einzufangen. So reiht es sich organisch an das vorausgehende Geschehen der Novelle. Auch der Kontrast zwischen dem Heideidyll und den plötzlich angeschlagenen Kriegstönen kommt gut heraus. Aber die dem Liede vom Dichter beigelegte Bedeutung für den weiteren Verlauf der Handlung klingt unecht. Die Funktion als Movens mutet hier etwas gewaltsam an: „»Krieg?« sagte Regine, indem sie stehen blieb und sich nach dem Sänger umwandte. Gabriel nickte."[17])

Ueberhaupt entbehrt diese, wie mehr oder weniger alle Frühnovellen, einer energischen Handlung und kräftiger Striche. Stimmung ist alles. Das Heideidyll wird durch ein Märchenmotiv beleuchtet.[18]) Im Traum glaubt sich Gabriel in das Märchenland versetzt, indem er die in eine Schlange verzauberte Prinzessin erlösen wird. Beinahe unmerklich gleitet die Handlung in die Wirklichkeit zurück. Die schöne Prinzessin, die ihn umarmt, trägt „ihr Haar in zwei aschblonden Zöpfen und ein Mieder wie eine Bauerndirne."

Selten dient die Volkspoesie dem Dichter zur Charakteristik der Personen. Mörikes gutgemeinten Rat,[19]) die „allzu skizzenhaft behandelte Regine ein größer Stück sprechen," „sie ein kleines Abenteuer oder Märchen" erzählen zu lassen, befolgte Storm trotz seiner eigenen Meinung,[20]) Mörikes Hinweis sei für die Buchausgabe berücksichtigt worden, nur zum Teil. Zwar zeichnet der Dichter Regine etwas schärfer als im Erstdruck, aber kräftigere Striche im Mörikeschen Sinne unterläßt er und erhält so der Novelle ihren duftigen Stimmungscharakter.

Enno Krey[21]) betrachtet Storms Lyrik als Ausgangspunkt für die Novellistik. „Die ersten Novellen sind nur Stimmungsbilder, die Menschen haben kaum selbständige Bedeutung, sie sind nur Träger der Stimmung, und so kommt es, daß sie selten als festumrissene Charaktere gezeichnet sind. Storm zeigt sich hier aber doch wesentlich anders als in den Gedichten. Alles, was an Weichheit und sanfter Wehmut in ihm war, findet hier seinen

[17]) Werke I, 317.
[18]) Werke I, 315 f.
[19]) Vgl. den oben erwähnten Brief Mörikes an Storm.
[20]) Vgl. Storms Anmerkung, Werke VIII, 210.
[21]) Enno Krey: Das Tragische bei Th. Storm, S. 17.

Ausdruck. In der Lyrik ist dieser Zug einer neben anderen, in den Novellen der Frühzeit ist er durchaus herrschend."

Der Stimmungsgehalt und die in seinem Dienst stehende Volkspoesie bestimmen auch das Gepräge der Novelle „Im Schloß". Landschaftsstimmung und Schloßstimmung beruhen beide auf dem Gefühl der Einsamkeit. Der wirksamen Unterstützung dieses Charakters dienen Episoden, wie das von Arnold aus seiner Jugendzeit berichtete Erlebnis,[22]) als der Knabe sich in dem einsamen Waldgebiet zu befinden glaubte, das in Wirklichkeit nur Wiesenflächen durchziehen. Er aber sah eine märchenartige Landschaft vor sich; „wie verzaubert" blickte ihn eine grüne Eidechse „mit ihren goldenen Augen an". Die kleine sonnige Lichtung in dem Waldstück läßt ihn „ein Gefühl unendlicher Einsamkeit" empfinden. Vorbereitet wird diese Episode durch den Gang über den sumpfigen Wiesenboden, der in dem Knaben „ein heimliches Grauen" weckt. Auch Anna, die weibliche Hauptperson, lebt in einer Märchenwelt auf. In der feierlichen Abendstimmung,[23]) die der Onkel in seinem Lehnstuhl genießt, läßt sich Anna zu wiederholten Malen das Märchen von der Frau Holle oder die Sage vom Freischützen erzählen. Oder das Kind gerät über die väterliche Bibliothek,[24]) und, von einer wahren Lesewut getrieben, flüchtet sie sich mit einem Märchenbuch in die heimlichsten Ecken des Hauses oder auch in die Krone eines breiten Baumes im Garten, wo sie sogar des Vaters Ruf zum Essen überhört. „Ich saß im Schatten, . . . und hatte mich bald in ein Bändchen von Musäus' Volksmärchen vertieft, während unten in der Mitte des Rondeels die heiße Junisonne kochte. Plötzlich kam die Stimme des Oheims in meine Märchenwelt hinein." Wie in „Immensee" gehen den Volksliedern auch hier Märchen voraus. Eine feine Kontrastwirkung liegt in dem Nebeneinander von Märchenwelt und dem für die jugendliche Phantasie unheimlichen Schlosse. Hier wählt Storm erstmalig eine breitere Basis für seine Novelle. Wenn auch der lyrische Grundzug noch überwiegt, so bestimmt er sie doch nicht mehr ausschließlich. Herbere, realistische Züge sind eingemischt durch die Einflechtung von Sagenmotiven.

Zwischen das Hauptgerüst der Novelle, das nur Stimmung birgt, lagert Storm die Handlung, deren Hauptspieler die beiden

[22]) Werke II, 103 f.
[23]) Werke II, 102 f.
[24]) Werke II, 103 f.

Liebenden sind. Auch hierbei wird wieder an die Volkspoesie angeknüpft, und diese ihrerseits ist mit dem Gesamtrahmen verbunden. Volkspoesie und Stimmungserzeugung stehen in Wechselwirkung zueinander. Die Schloßeinsamkeit ist für die Handlung hauptsächlich auf den großen Rittersaal mit den altertümlichen Bildern konzentriert. Aus der Müllenhoffschen Sage Nr. 548 ist das Motiv von dem errötenden Bild übernommen. Die Leere des großen Saales, die Stille in dem ganzen Gebäude und seiner Umgebung, das nun scheinbar Leben gewinnende Bild, all diese Eindrücke wirken auf das Mädchen ein. Der Dichter nimmt das Motiv von dem Bilde auf, um aber dann darüber hinausgehend für die Handlung Anregung daraus zu schöpfen. In einer gewissen Parallelität dazu bringt Storm die weibliche Hauptperson in Beziehung zu dem Bild des Knaben von geringer Geburt. Es wird in übertragenem Sinne für sie lebendig. Der Dichter formt in diesem Verhältnis ein Symbol für Annas Stellung zu Rudolf.

Die äußere Einsamkeit gibt den Rahmen ab für die eigentliche Handlung, die mit den Hauptlinien der Novelle parallel läuft und auch eine Einsamkeit, die innere, seelische, zum Thema hat. Diesen Gefühlen verleiht der Oheim in beinahe philosophischer Formulierung Ausdruck: „Liebe ist nichts als die Angst des sterblichen Menschen vor dem Alleinsein".[25]) Und Anna selbst sagt von sich: „Mein Herz hatte in der Einsamkeit so oft nach Liebe geschrien, während ich in den weiten Gemächern des Hauses umherstrich, wo nie die Hand einer Mutter nach der meinen langte."[26])

Auf den Grundton der Einsamkeit und der Sehnsucht nach ihrer Ueberwindung in der Liebe stimmen auch die Lieder in der Novelle. In ihnen kristallisiert der Dichter das Geschehen in lyrischer Form. In der romantischen Abgeschiedenheit des Schloßgartens lösen Annas Gefühle das von ihr „halblaut in die klare Septemberluft hinaus"[27]) gesungene Volkslied aus. Es ist vermutlich ein altes Falken- und Liebeslied, womit hier die Situation gekrönt wird. Der Schrei des Falken und das Lied unterbrechen die geheimnisvolle Stille.

In ganz deutlicher Beziehung zur Handlung stehen die S. 110/11 angeführten Lieder. Nachdem Arnold aufgefordert worden ist, nun seinerseits noch etwas vorzutragen, singt er „eines jener

[25]) Werke II, 117.
[26]) Werke II, 118.
[27]) Werke II, 95.

italienischen Volkslieder, in denen die Klage um den Glanz der alten Zeit wie ein ruheloser Geist umgeht." Als der kleine Kuno beglückt lauscht, singt Arnold diesem noch „das liebe deutsche Lied: »So viel Stern' am Himmel stehen!«" Gratopp[28]) zitiert zu jenem die Stelle: „Vor ihrem innern Auge war die Gestalt ihres Vaters; sie sah ihn, wie er in der letzten Zeit ihres Zusammenlebens zu tun pflegte, im Zwielicht in dem öden Rittersaale mit seinem Rohrstock auf und ab wandern; den weißen Kopf gesenkt, nur zuweilen vor einem der alten Bilder stehen bleibend"[29]) und bemerkt, dieser Teil des Schloßlebens fände in dem italienischen Volkslied gleichsam seinen musikalischen Ausdruck. Wenn er aber einen harten Kontrast zwischen dem italienischen und dem deutschen Volkslied feststellt, so verkennt er durchaus die Absicht des Dichters. Jenes präludiert das andere, es ist mehr auf den Gesamtcharakter der Novelle abgestimmt, während diese sich mehr auf die innere Handlung bezieht. Aber beide Lieder rühren das kindliche Gemüt, und besonders das zweite ist von Storm nicht als bloßes Kinderlied gedacht. Beide wirken zusammen und sind auf den gleichen Nenner zu bringen, weil sie auf dasselbe Grundmotiv ausklingen und der Unterton klagend und sentimental ist.

Das zweite ist deutlich als Movens gekennzeichnet: „Aber, ob mit oder ohne Willen, auch für mich war es gesungen. Er sang es später noch oft für mich; denn unmerklich bildete sich seit diesem Tage ein freundlicher Verkehr zwischen uns. Es war aber nicht nur die Musik, die uns zusammenführte;"[30]) doch gibt sie den Anstoß. Das schlichte Volkslied stellt die Beziehung her, kein klassisches Stück. Aehnlich schildert es eine spätere Stelle,[31]) wo das Lied die Spannung löst. „Keiner von uns sprach; es war wie beklommene Luft im Zimmer. »Singen Sie doch etwas«, sagte ich endlich; »ein Volkslied, oder was Sie wollen!«" Die ganze Szene ist eine bewußte Steigerung der obigen (S. 110f.). „Nach ein paar leidenschaftlichen Akkordenfolgen" erklingt „in bekannter Volksweise" das Lied „Als ich dich kaum gesehn". Die Wirkung ist hier unmittelbar: „Mir kam eine Ahnung, daß diese Worte mir galten; ich fühlte, wie seine Stimme bebte, als er weitersang. Aber die Worte klangen süß,

[28]) Gratopp § 8, S. 15.
[29]) Werke II, 97.
[30]) Werke II, 111.
[31]) Werke II, 122 f.

daß ich wie träumend die Arbeit ruhen ließ." Nun ist für Rudolf eine direkte Anknüpfung gegeben.

Zu Ende der Novelle[32]) wird diese mit dem Liede verfolgte Absicht gleichsam bestätigt. Hier ist es die letzte, lyrische Krönung und Symbol für den harmonischen Abschluß. „Als er den offenstehenden Flügel sah, überkam es ihn plötzlich. Wie trunken griff er in die Tasten und sang ihr zu: Als ich dich kaum gesehn . . ." usw. Und dann: „Er vermochte nicht weiterzusingen; er sprang auf und faßte sie mit beiden Händen und hielt sie weit vor sich hin;" wie Variationen eines bestimmten Themas in der Gestalt des Liedes mehrfach angeschlagen werden, so taucht auch das Bildmotiv an verschiedenen entscheidenden Stellen, symbolisch jedesmal, auf. Hier erscheint es ganz am Schluß der Novelle.

Das Lied „O Jugend, o schöne Rosenzeit" erscheint bereits in Storms Briefen an seine Braut.[33]) Der Dichter klagt über die Philisterhaftigkeit der Eltern, die ein Zusammensein der beiden Brautleute vereitelten. „Daran, daß die Zeit unwiederbringlich und daß alles, was auch damit gewonnen wird, dem Verlorenen nicht gleichkommt, daran wird freilich nicht gedacht. Denn, mein süßes Herz: O Jugend, o schöne Rosenzeit! . . . usw." Dieses Lied hat in „Späte Rosen" seine innere Berechtigung. Denn es ist des Dichters eigenes spätes Glück, das er hier wieder in einer ganz lyrisch gehaltenen Novelle dichterisch gestaltet. Wieder greift Storm, dessen Meisterschaft in der Zeichnung von Frauengestalten sich hier noch in reiferem Maße als in „Immensee" zeigt, zum Märchen zurück, um gerade um die Frau des Kaufmanns jenen zarten Hauch zu breiten, der über der Novelle liegt. Dem jungen Kaufmann will die Bürde der übernommenen Berufsaufgaben schier zu schwer dünken. Da findet er in dem gütigen, verstehenden Mädchen die Kameradin, die mit der fraulichen Sicherheit ihres Wesens alle Sorgen zu überwinden weiß. Von der Heirat an wurde „ein Wirrsal nach dem andern gelöst." „Mir war dabei fast, als geschehe es durch ihre Hand; denn sie an ihrem Platze wußte alles zur rechten Zeit zu tun; sie verstand die stumme Sprache der Dinge, gleich der Goldmaria des Märchens, die es im Vorübergehen aus den Bäumen rufen hört: »Schüttle uns, wir Aepfel sind alle miteinander reif!«"[34])

---

[32]) Werke II, 136 f.
[33]) Th. Storms Briefe an seine Braut, S. 58.
[34]) Werke II, 40.

In dem Uebermaß seiner Berufsarbeit wird sich der Kaufmann des Glückes an seiner Seite gar nicht bewußt. Die jugendliche Schönheit der Gattin verblüht, bis ihm endlich der volle Reichtum seines Besitzes aufgeht. Spät, doch nicht zu spät, pflückt er die Rosen der Liebe. Verheißungsvoller Auftakt für dieses Sichfinden ist die eingeschobene und mit der Handlung eng verknüpfte Tristanepisode. Ihre lyrische Krönung erhält die Novelle in dem Lied „O Jugend, o schöne Rosenzeit!" Es ist Symbol für vergangenes — ähnlich wie in der oben zitierten Briefstelle — und gegenwärtiges, innerliches Glück. Das Lied ist gleichsam die musikalische Deutung von Zeilen wie den folgenden,[35]) in denen der Erzähler sagt: „Die Frau des Hauses hatte ich bisher noch nicht gekannt. — Sie war nicht jung mehr; aber in ihren Bewegungen war noch die Leichtigkeit der Jugend, und ihre ruhig blickenden Augen waren von einer kindlichen Klarheit. Es herrschte zwischen diesen beiden Menschen, wie ich bald zu bemerken Gelegenheit hatte, eine gegenseitige fast bräutliche Rücksichtnahme." Storm fügt das Ganze zu einer großen Rosensymphonie, in der die Rosen Sinnbild für Glück und Schönheit sind. In dem Garten läßt der Kaufmann ein Rosarium anlegen; die Rosen sind seiner Frau Lieblingsblumen,[36]) mit ihnen schmückt sie den Schreibtisch und das Mädchenbild, das sie ihrem Manne zu seinem vierzigsten Geburtstage schenkt.[37]) Das Lied bildet den Höhepunkt und das Schlußglied in der Motivkette: „Ich blickte wieder auf, es ließ mich nicht; der Durst nach Schönheit überwältigte mich ganz. Der Anfang eines alten Liedes fiel mir ein: »O Jugend, o schöne Rosenzeit!« — sie hatte es damals in meinem elterlichen Hause oft gesungen."[38]) So verbindet das Lied Vergangenheit und Gegenwart, so dient es der Novelle als Abschluß, dessen Stimmungswert noch über das Ende hinausschwingt: „Nun wurde ein Akkord angeschlagen, und von einer tiefen Altstimme gesungen klangen die Worte durch die Nacht:

O Jugend, o schöne Rosenzeit!"[39])

Einige Novellen ließen sich leicht auf ein Volksliedmotiv zurückführen, ohne indessen ein Volkslied zu enthalten. In manchen wird das Immensee-Thema des schmerzlichen Verzichts, nun aber nicht mehr junger, sondern alternder Menschen, variiert, so in

[35]) Werke II, 36.
[36]) Werke II, 43.
[37]) Werke II, 45.
[38]) Werke II, 46.
[39]) Werke II, 47.

„Abseits" und „Drüben am Markt", andere handeln von freudloser Jugend und frühem Tod: „Auf dem Staatshof", „Auf der Universität". In diesen liegt das Hauptgewicht auf der Stimmung des Unheimlich-Schaurigen, heraufbeschworen durch vordeutend und symbolhaft verwendete Motive aus Sage und Volksglauben.

Das Märchen „Hinzelmeier" erfordert wegen seines eigenen Charakters auch eine besondere Würdigung. Diese „nachdenkliche Geschichte", für die Storm die Form des Märchens wählte, ist reichlich mit Liedern ausgestattet. Ganz im Tone des Kindermärchens lauten die Schaukelverse „Hatto von Mainz und Poppo von Trier . . ."[40]) usw., mit deren Gesang die Mutter Hinzelmeier zum Spiel anregt und gleichzeitig von dem Geheimnis des Rosengartens ablenkt. Dieses Geheimnis hat Storm in das Gewand einer Sage gekleidet und so dem Märchen einverleibt. Er betont diese stilistische Eigentümlichkeit ausdrücklich zu Beginn von Frau Abels Erzählung[41]): „Weit von dieser kleinen Stadt liegt der uralte Rosengarten, von dem die Sage geht, er sei am sechsten Schöpfungstage mit erschaffen worden . . ." Auf dem, in dem Auffinden der Rosenjungfrau bestehenden, Erlösungsmotiv baut sich das ganze Stück auf, das wie von einem starken Rosenduft geschwängert ist. In diesen Rahmen sind, mit noch deutlicherer Betonung als in „Späte Rosen", auch die Lieder eingeordnet. Sie werden zwar nicht als Volkslieder bezeichnet, doch sind sie sehr volkstümlich gehalten und dem Märchenton angepaßt.

„Vergiß die Rose nicht!"[42]) ruft die Mutter Hinzelmeier bei seinem Abschied zu. Im weiteren Verlauf taucht immer wieder, in verschiedener Gestalt, das Rosenmotiv auf, so bei Hinzelmeiers Bewirtung in dem Bauernhause; in recht vergnügter Stimmung singt er die einst der Mutter abgelauschten Lieder. Das hier[43]) zitierte „Die Nachtigall" ist auf das Rosenmotiv bezogen:

„Da sind in Hall und Widerhall
Die Rosen aufgesprungen."

Das Lied „Rinke, ranke, Rosenschein" mit seinem mehrfachen Stabreim und dem rhythmischen Tonfall ist auch inhaltlich naivvolkstümlich gehalten und so auf den Stil des Märchens zugeschnitten. Ist die Rose, wie in „Späte Rosen" Symbol für Glück

[40]) Werke I, 331.
[41]) Werke I, 334.
[42]) Werke I, 336.
[43]) Werke I, 340 f.

und Schönheit, so versinnbildlicht das leitmotivartig sich durch die Novelle ziehende Lied die jeweilige Nähe des Rosengartens und damit der Erlösung durch die Rosenjungfrau. Es begleitet Hinzelmeier von seiner Jugend im Elternhause an, auf der Wanderung und erklingt als Trauergesang bei seinem Tode. Jedesmal, wenn der Rabe mit der grünen Brille naht, verschwindet die Rosenvision, und damit verstummen auch die Liedklänge.

Die zuweilen zu unverhüllte Allegorie des Stückes wird von dem Liede gedämpft. Es hebt in eine mehr lyrische Sphäre, ähnlich wie in den oben zitierten Frühnovellen, aber doch in anderer, dem veränderten Stil angepaßter Weise. Wie ein Hauch schwebt das Lied näher. „Da kam aus der Ferne, hinter ihm, ganz aus der Ferne, fast wie ein Traum, ein Gesang zu ihm herüber:

Rinke, ranke, Rosenschein . . . usw.“[44])

„Die Novelle »Es waren zwei Königskinder« (1884) wirkt in ihrem mehr lyrischen Charakter wie ein verspäteter Nachklang aus früherer Zeit.“[45]) Diesen Charakter aber erhält sie hauptsächlich durch das wie ein Leitmotiv[46]) in die zweite Hälfte der Novelle verwobene Lied. „Seit jenem Abend wurde“ es für uns „zum Signal; wir sangen oder pfiffen es, sei es, daß einer den andern von der Gasse aus zum Spaziergang herabrufen oder ihm sonst nur von dort etwas nach seinem hohen Kämmerlein hinauf zu melden hatte.“[47]) Storm läßt das Lied auch noch über den tragischen Abschluß hinausklingen; „aber wir pfiffen es nur noch in Moll.“[48]) Ist diese Novelle in ihrem Handlungsablauf, besonders in ihrem Ende, auch den mehr realistischen Novellen des reifen Dichters zuzuzählen, so entsteht doch durch die Art der Verwendung des Liedes eine sentimentale, wehmütige Stimmung. In der Wirkung des in gedämpftem Tone gesungenen Liedes auf die Hauptperson äußert sie sich: „Unserem Marx standen die dicken Tränen in den Augen, er war völlig »verturnt«, wie wir zu sagen pflegen, er drückte uns allen krampfhaft die Hand und warf sich dann in eine Sofaecke.“[49]) „Das Lied deutet außerdem schon im Voraus auf Marxens Tod hin. Es begleitet symbol-

[44]) Werke I, 354.
[45]) Enno Krey, S. 40.
[46]) Neuburger, S. 323, 324 f.
[47]) Werke VI, 314.
[48]) Werke VI, 331.
[49]) Werke VI, 314.

haft das Geschehen und beleuchtet den jeweiligen Stand der Handlung.

Die gleiche Rolle fällt dem, wie ein Volkslied behandelten, Liede „Aus der Jugendzeit" in der Novelle „In St. Jürgen" (1867) zu. Symbolhaft begleitet das Schwalbenmotiv die ganze Handlung. Storm wählt die von ihm bevorzugte Form der Erinnerungsnovelle. Gleich zu Beginn werden wehmütige Töne angeschlagen.[50]) Als im Garten die ersten Veilchen blühen, zwitschert auch die Schwalbe „ihr altes Lied"[51]) „Als ich Abschied nahm . . ." Ueber ihrem Gesang kehren die Gedanken des Dichters zu einer lange Verstorbenen zurück, deren tragisches Schicksal er dem Leser nun unterbreitet.

Schon durch das Fehlen einer wirklichen Schuld im Sinne einer guten Konzeption enthält die Novelle eine fühlbare, auch vom Dichter selbst[52]) empfundene Schwäche. Lied und Schwalbenmotiv lassen den wehmütigen Gehalt noch stärker hervortreten. Einst an einem Frühlingstag in seiner Jugendzeit singen die Schwalben Harre das Abschiedslied. In der Fremde gedenkt er wiederholt dieser Trennung von seiner Braut auf dem von Schwalben umflatterten Turme von St. Jürgen und ihrer Mahnung, das Wiederkommen nicht zu vergessen. Die Schwalben lassen ihm keine Ruhe, besonders, nachdem die Heirat mit der Witwe seines Meisters seine ursprünglichen Pläne durchkreuzt. Als er spät im Alter noch einmal die Heimat aufsucht, rüsten dort die Schwalben gerade zur Reise. Er trifft nur noch eine Tote an. Wie zu Beginn die ersten, so läßt der Dichter nun die letzten Worte des Liedes erklingen: „Als ich wiederkam, war alles leer."

Als wirksamer Gegenpol zu dem liedhaften Element erscheint in dieser Novelle die Episode mit dem Spökenkieker, der als Figur des Volksaberglaubens motivisch durchaus glaubhaft mit der Handlung verbunden ist.

Im allgemeinen ändert das Volkslied in den späteren Novellen seine Funktion. Diente es früher in der Hauptsache zur Konzentration der Stimmung, als Situationshöhepunkt, oder zur lyrischen Gestaltung der Novelle, so wird es nun wie Sagenelemente oder,

[50]) Neuburger, S. 323 f.

[51]) Werke III, 72.

[52]) Brief Storms an Pietsch, 8. November 1867. Anmerkung Kösters, Werke VIII, 244.

verstärkend, mit ihnen zur Charakteristik von Personen oder als Vordeutung verwendet.

Die Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude" ist etwa zu gleichen Teilen mit Volksliedern und Stücken der Volkspoesie und des Volksglaubens ausgestattet. Wie schon früher, sind auch hier wieder eigentliches Volkslied und das von Storm beigesteuerte volkstümliche Lied nebeneinander gestellt. Es ist im Grunde gleichgültig, welches der beiden Lieder hier angeführt wird, denn beide singen von Wandern und Sehnsucht in die Ferne. Wir spüren: es ist nicht so sehr die Fremde an sich, sondern die unbekannte, unheilschwangere Ferne, das Gefühl der Ungewißheit, die in den Liedern zum Ausdruck kommen. Die gefahrdrohende Stimmung wird wirksam verstärkt durch den Volksglauben, wie er in Kättis Besuch bei der mit Hexenkünsten vertrauten Alten geschildert ist. In der Verwendung des Liedes, das hier deutlich die Funktion eines Leitmotives[53]) einnimmt, liegt eine Steigerung. Zuerst stellt es eine gewisse Beziehung her zwischen der noch kindlichen Kätti und dem Primaner Wulf Fedders. „Der Worte dieses Liedes wurde sie sich kaum bewußt, es war ihr nur die Melodie zu der sich dunkel regenden Empfindung, mit der sie in das hübsche Jünglingsantlitz blickte."[54]) Später, als aus dem Kinde ein junges Mädchen geworden ist, treten andere Lieder hinzu: „Der Jäger aus Kurpfalz" und „So viel Stern' am Himmel stehen".[55]) In beiden schwingt das gleiche Grundmotiv mit: Wanderlust und Sehnsucht. Sie sind der Auftakt für das nun ganz wiedergegebene Lied „Ein Vöglein singt so süße". Voraus geht Kättis lebhaft geäußerter Wunsch, in die Welt hinaus zu ziehen. Das Lied symbolisiert hier am deutlichsten den Wandertrieb. Aber es spiegelt auch den Kätti innewohnenden rätselhaften Drang ins Ungewisse. Die Worte des Liedes hatte sie „kaum jemals recht gefaßt".[56]) Wurde im Anfang das Verhältnis Kätti—Wulf Fedders bezeichnet, so klingt diese Beziehung nun nur noch im Unterton mit. Das Hauptgewicht liegt auf dem Wandertrieb. Wie ein böser, lockender Zauber steht das Lied immer wieder vor Kätti. „Sie wußte nicht, warum die Melodie ihr immer vor den Ohren summte."[57]) Es ist letzten Endes die ihr selbst

[53]) Neuburger, S. 324.
[54]) Werke V, 143.
[55]) Werke V, 150.
[56]) Werke V, 151.
[57]) Werke V, 156.

nicht recht zum Bewußtsein kommende Liebe zu Wulf Fedders, den sie schon als Kind verehrte.

Das Lied beleuchtet die Etappen der Handlung. Nach Kättis Wiederzusammentreffen mit Wulf Fedders schwindet es. Er trifft sie bei einer fahrenden Musikantentruppe. Das Lied hat nun seine Funktion erfüllt, es ist nicht mehr erforderlich. Wohl aber läßt es, stimmungsmäßig vordeutend, den Abschluß ahnen. Das Lied ist hier viel enger mit der Hauptperson, die es charakterisiert, verbunden, ebenso auch mit der Handlung.

In der Novelle „Ein stiller Musikant" ist das Volkslied völlig in den Dienst der realistischen Schilderungskunst gestellt. Storm hätte die Ausgelassenheit und frische Art der Antiquarstochter symbolisch nicht besser wiedergeben können als dadurch, daß er das Mädchen unaufhörlich Volkslieder singen läßt. Das von ihr gesungene „Schwäbische, bayrische Dirndl, juchhe!" — wobei das Juchhe, „gleich einer Leuchtkugel . . . in die Luft"[58]) steigt — kennzeichnet nicht nur das übermütige Mädchen, sondern betont auch den Kontrast zwischen ihrer frischen Jugendlichkeit und der philiströsen Pedanterie der alten Kunstsängerin.

Ebenso veranschaulichen die Verse „Der Fisch und der Vogel . . ." in „Psyche",[59]) aber auch die Art, wie Kathi sie singt, ihre jugendlich graziöse Natur, die Sturm und Brandung nicht fürchtet. Der doppelte Stabreim begleitet wirkungsvoll die Wellenbewegung des an jenem Tage besonders unruhigen Meeres.

Noch realistischer sind folgende Beispiele. Die von der Antwerpener Akademie mitgebrachten holländischen Volkslieder[60]) charakterisieren die Heiterkeit und das Temperament des kleinen verkrüppelten Malers („Eine Malerarbeit"). Sein Auftreten im Verein mit den, in dieser „seltsamen Sprache"[61]) humorvoll klingenden Liedern geben ein plastisches Bild von dem sonderbaren Künstler.

Den ungünstigen Eindruck, den der Leser von dem gefühllosen Etatsrat („Der Herr Etatsrat") und den Manieren dieses Sonderlings erhält, verstärkt Storm durch „ein ganz scheußliches Studentenlied": „Was kommt dort von der Höh?"[62]) An Sommerabenden stört er der Nachbarn Schlaf durch den Gesang des

[58]) Werke IV, 163.
[59]) Werke IV, 189.
[60]) Werke III, 120.
[61]) Werke III, 122.
[62]) Werke VI, 16.

„Landesvaters", des „Fürst von Thoren" und anderer ähnlicher Studentenlieder.[63]) In scharfem Kontrast dazu steht die Fahrt der frohgestimmten Studenten zur Universitätsstadt.[64]) Sogar der junge Kutscher singt „mit seiner klingenden Tenorstimme" alle Lieder seiner Begleiter.

Ein feiner Humor liegt in der Schilderung des alten Maurergesellen, der die Trennungsmauer zwischen den Höfen der feindlichen Brüder errichtet („Die Söhne des Senators"). Der rauhe Geselle „mit dem respektwidrigen langen Barte"[65]) singt bei der Arbeit alle auf seinen vielfachen Wanderungen gehörten Lieder.[66])

Will man den Volksliedbereich auch auf operettenartige und lokale Gelegenheitsdichtung ausdehnen, so muß man auch das von Gratopp[67]) als Spottreim, von Storm aber als „das dumme Lied"[68]) bezeichnete „Und sie handeln, sagt er, da mit Macht, sagt er; hab'n zwei Böte, sagt er, und ne Jacht" aus „Hans und Heinz Kirch" hier einrechnen. Die mit dem Liede beabsichtigte Verspottung seiner Vaterstadt weist Heinz Kirch energisch zurück. Daneben illustriert er im Rahmen einer wirklichkeitsnahen Seemannsgeschichte die mehr und mehr zurückgehende Husumer Schiffahrt.[69])

Manchmal dient das Lied als notwendiges Stimmungsdetail. Für Storm sind mit der Schilderung des Weihnachtsfestes die kleinen Weihnachtsbettler auf das engste verknüpft. Unter dem Gesang von Weihnachtsliedern ziehen sie von Haus zu Haus. Wir treffen sie in „Immensee",[70]) in der von Heimatduft und -sehnsucht umwobenen Novelle „Unter dem Tannenbaum"[71]) und in „Carsten Curator".[72])

In der altmodisch-gemütlichen Tafelrunde („Beim Vetter Christian")[73]) stimmt der Onkel das Lied „Vom hoh'n Olymp" an.

---

[63]) Werke VI, 3.
[64]) Storm verwertet hier frohe Jugenderlebnisse aus seiner Heimat; der bittere Beigeschmack bei der Schilderung studentischen Lebens fehlt demnach in diesem Falle.
[65]) Werke V, 292.
[66]) Werke V, 303.
[67]) Gratopp § 11, S. 19.
[68]) Werke VI, 83.
[69]) Vgl. Gratopp § 11, S. 19.
[70]) Werke I, 283.
[71]) Werke II, 233.
[72]) Werke V, 27 und 29.
[73]) Werke III, 255.

In den chronikalischen Novellen trägt der Dichter dem veränderten Stil auch in den eingestreuten Liedern Rechnung. Das von dem Schreiber Gaspard gesungene „Der gülden Hahn mit sieben" („Ein Fest auf Haderslevhuus")[74]) läßt schon im Wortschatz die altertümliche Färbung erkennen. Das Lied treibt nicht nur — indem nämlich der Schloßherrin Wulfhild die Gefahr ihrer Situation vor Augen geführt werden soll — die Handlung vorwärts, der Dichter verbindet mit ihm auch eine treffende Charakteristik des ironischen schlauen Fuchses Gaspard.

Sehr harmonisch ist das Lied „Hier oben von der Höhe, da kommt der Herr Student" in „Renate"[75]) eingelegt. Diente das Studentenlied im „Etatsrat" zur Charakteristik des ästhetisch Häßlichen, so erscheint es hier, etwas abgewandelt, als zeitliches Kolorit und Stimmungsfaktor. Es zeigt die freudige Stimmung des heimkehrenden Studenten an, der von der Anhöhe herab sein Heimatdörfchen erblickt.

Wie ein altes volkstümliches Liebeslied erscheint uns der Gesang des Junkers Hinrich und seiner Geliebten, der Kornschreiberstochter Bärbe, in der „Chronik von Grieshuus".[76]) Eine feine Kontrastwirkung liegt in dem sehr naturgetreu gezeichneten Milieu und den meist derben mittelalterlichen Menschen einerseits und dem Liede andererseits. Es klingt wie ein Symbol der Liebe, die sich allen äußeren Widerständen zum Trotz durchsetzt.

Symbolisch vordeutend sind auch die alten, wegen ihrer archaisch-volkstümlichen Wortwahl hier äußerst wirksamen Kinderverse „Zwei Englein, die mich decken" mit der Situation am Höhepunkt der Handlung verknüpft („Aquis submersus").[77]) Die in das Paradies weisenden Englein des Liedes bereiten den Leser auf den Tod des Kindes vor. So erfährt die Szene eine dramatische Steigerung, die noch verstärkt wird durch die Aussage der alten, abergläubischen Trienke, die Mutter Siebenzig habe die Nacht vorher drei Leichlaken über des Pastors Hausdach fliegen sehen.

2. Das Märchen.

Im Vergleich zu Lied und Sage tritt das Märchen nur sehr selten als Stilfaktor innerhalb der Novelle auf. Manchmal dient

[74]) Werke VII, 9.
[75]) Werke V, 79.
[76]) Werke VI, 220 und 221.
[77]) Werke IV, 328.

es, wie oben schon gezeigt wurde, als Steigerung anderer Teile der Volkspoesie oder wirkt parallel mit ihnen. Doch übt auch das Märchen allein schon eine bestimmte Funktion aus. Storm benutzt es gerne zur Veranschaulichung kindlich-naiver Wunschträume junger Menschen. In der „Wald- und Wasserfreude“[78]) unterstreicht der Vergleich der Pracht und großen Feuerwerke Baden-Badens mit dem Märchen die phantastischen Vorstellungen und die volkstümliche Ausdrucksweise der temperamentvollen Gitarrespielerin.

Im „Stillen Musikanten“[79]) verspottet das übermütige, unverbildete Mädchen die alte, sich ihrer früheren glanzvollen Heiratsmöglichkeiten rühmende Kunstsängerin Signora Katerina: „Und ich“, sagte der Kindskopf, „kann noch einen Prinzen heiraten; und ich tu's gewiß, wenn er erst in seiner goldenen Kutsche vorgefahren kommt!“

Symbolische Bedeutung hat das Märchenelement in „Immensee“. Reinhard erzählt seiner Jugendgespielin Elisabeth Märchen[80]) und schreibt ihr solche auf. Das Märchen ist Gradmesser für das Verhältnis der Beiden. Während es hier das kindlich-herzliche Einvernehmen der Hauptpersonen bezeichnet, deuten die in des Studenten Briefen fehlenden Märchen[81]) zum erstenmal auf die bald folgende leichte Entfremdung hin.

Gegenüber der Urfassung hat Storm gerade diese Stelle verinnerlicht und verfeinert.[82]) Dort hieß es schon zu Beginn der Ratskellerepisode, daß Reinhard sich ganz dem freien Studentenleben hingegeben habe und infolgedessen die Briefe an seine Mutter immer spärlicher wurden, die Märchen für Elisabeth darin fehlten.

Die gleiche symbolische Rolle wie Elisabeths Lied in „Immensee“ spielt das Märchen in der „Malerarbeit“.[83]) Hier erhellt das, anscheinend von Storm selbst verfaßte, Märchen von dem Ungeheuer und der weißen Rose für den buckligen Maler und das von ihm geliebte Mädchen die Situation. Auch in den „Söhnen des Senators“[84]) bezeichnet die Volkspoesie die durch Beendigung des Streites und Beseitigung der trennenden Mauer ge-

[78]) Werke V, 156.
[79]) Werke IV, 162.
[80]) Werke I, 273.
[81]) Werke I, 284.
[82]) Werke VIII, 201.
[83]) Werke III, 122 ff.
[84]) Werke V, 310.

schaffene erfreuliche Lage. Die Freude über das vor ihren Augen sich abspielende Wunder drängt der Frau Senatorin ein Bild aus dem Märchen auf die Lippen: „Wie aus dem Döntje von dem Fischer un sine Fru!“

Die Charakterisierung von Kindern und ihrer Welt unter Zuhilfenahme des Märchens beweist Storms genaue Kenntnis der Kindesseele. Des Dichters letztes Werk, das Fragment „Die Armesünderglocke“[85]) läßt die Vielseitigkeit des reifen Künstlers in der Verwendung solcher Motive erkennen. Der Gang der beiden Kinder in das weite öde Feld wird anmutig belebt durch die Einfügung des Märchenelementes. Es erfüllt gleichzeitig die Funktion eines Movens; es bringt die Handlung in Fluß. Maike will durch die Bemerkung von der Katze in der Kirche ihren kleinen Begleiter zum Zurückgehen aus dieser einsamen Gegend veranlassen. Der aber verspürt wenig Lust, schon den Heimweg anzutreten. Das Motiv hat einen mehrfachen Zweck. Es dient als Movens, läßt die Kinder in helleres Licht treten und unterstreicht wirkungsvoll den Charakter der Landschaft und die von ihr hervorgerufene Stimmung der Einsamkeit.

Die Innigkeit des Verhältnisses der beiden Kinder Jenni und Alfred („Von Jenseit des Meeres“)[86]) und die Anschaulichkeit des Kindheitsidylls, einer schon im Vorwort zu den „Drei Märchen“[87]) geschilderten Episode, verdeutlichen uns die in der leeren Tonne erzählten Märchen. Die Bodentreppe, der große Reiseschrank oder die Tonne, all die verschwiegenen Winkel, welche die Kinder sich zum Erzählen aussuchten, verstärken noch die romantische Stimmung. Außerdem bietet dieser Abschnitt dem Dichter wiederum Gelegenheit zur Charakterisierung der feingliedrigen, leidenschaftlichen Jenni und ihrer echt kindlich-treuherzigen Art. „Sie wußte allerlei Märchen und Geschichten, die sie mit glänzenden Augen und lebhaftem Fingerspiel erzählte.“

Die Liebe des kleinen Junkers Rolf („Zur Chronik von Griershuus“[88]) zu seinem arabischen Pferd mit den wehenden weißen Mähnen kommt in der nach dem Märchen gewählten Bezeichnung „Falada“ zum Ausdruck. In kurzen Worten wird hier gleichzeitig ein anschauliches Bild des Jungen entworfen.

---

[85]) Werke VII, 381 ff.
[86]) Werke III, 3 f.
[87]) Werke VIII, 236 ff.
[88]) Werke VI, 266.

Ueberhaupt sind solche Bestandteile stets organisch mit der Novelle verschmolzen. Auf irgendeine Art stellt sich dem Dichter jeweils der Zusammenhang mit dem wirklichen Leben seiner Novellen dar. Die mit viel Liebe gezeichnete Gestalt der kleinen Magdalena („Bötjer Basch")[89]) erscheint uns deshalb so naturgetreu. Die von der Großmutter erzählten Märchen machen auf das Kind einen ganz anderen Eindruck als die Moralpauken des mißgestimmten Vaters. Ebenso natürlich und echt kindlich wirkt daher die spätere Frage des ob den Künsten des Dompfaffs ganz verwunderten Mädchens[90]): „Ist er denn verzaubert?"

Hier, als in einer der späteren Novellen, ist dier Fortschritt des Dichters ganz deutlich zu spüren. Denn hier ist das Märchen Mittel zur plastischen Gestaltung der Figuren. In den früheren Novellen hatte es eine andere Funktion. In „Immensee"[91]) verstärkte es den idyllischen Charakter der Kinderszenen, in „Im Schloß"[92]) diente es weniger zur schärferen Umrahmung von Personen als vielmehr zur Stimmungserzeugung, ebenso in der Novelle „Ein grünes Blatt".[93]) Hier gewinnt das Heideidyll an Glaubhaftigkeit durch die Verknüpfung von Märchen und Kindesalter. Im Traum fühlt sich Gabriel in seine frühe Jugend zurückversetzt. Fast unmerklich sind hier Märchenmotive mit dem Geschehen des wirklichen Lebens verknüpft; der Uebergang vom Reich des Märchens in die Wirklichkeit ist kaum spürbar. Auf diese Weise bleibt der über der Novelle liegende duftige Schleier erhalten. In der ersten Ausgabe des „Grünen Blattes" wurde die Einheit des Stimmungsgehaltes durch das nochmalige Aufgreifen des Prinzessinmotives gegen Schluß der Handlung, beim Abschied der Liebenden[94]) gestört. Es entbehrt an dieser Stelle nicht nur der Motivierung, es beeinträchtigt auch die Wirkung des zu Beginn geschilderten Heideidylls.

Während Storm in seine Märchen mehr die rein menschlichen Motive einführt,[95]) formt er andererseits in einigen realistischen Novellen Figuren, die wie Gestalten aus dem Märchen wirken, aber dadurch gerade in diesem Rahmen an Echtheit gewinnen. Der alte „Amtschirurgus" mit seinen schlohweißen Haaren, dem brei-

[89]) Werke VII, 92.
[90]) Werke VII, 94.
[91]) Vgl. oben, S. 133 f. Werke I, 273.
[92]) Vgl. oben, S. 137 f. Werke II, 115 f.; 102 f.; 103 f.
[93]) Vgl. oben, S. 135 f. Werke I, 315 f.
[94]) Werke VIII, 209.
[95]) Paul Schütze, S. 198.

ten Gesicht und den kleinen Augen, haust in seinem altmodischen Anzug auf der düsteren Bodenkammer des Rathauses, wo die Ratten seine einzigen Freunde sind. Mit einem bissigen Seitenhieb auf das dem Dichter verhaßte Preußentum heißt es:[96]) „Ich glaube nicht, daß der Amtschirugus der Kronprinz von Preußen war; aber er war vielleicht ein Prinz jenes weit entlegenen, aber viel größeren und schöneren Reiches, in welchem Aschenbrödel einst den Thron bestieg."

Von genauester Kenntnis der Kinderpsyche zeugt wieder „Pole Poppenspäler", wo dem Knaben das Puppenspieler-Lisei wie eine Gestalt aus dem Märchen vorkommt.[97]) Storm hat das Kind in seiner beweglichen, leichten und herzlichen Art vorzüglich in den ganzen Rahmen einzuordnen verstanden. In dieser Zeichnung Liseis liegt der eigentliche Reiz des Kindheitsidylls begründet. Auch Klein-Wienke im „Schimmelreiter" wirkt wie eine Figur aus dem Märchen.[98])

In einigen Novellen vermittelt das Ganze den Eindruck des Märchenhaften, so beispielsweise „Im Nachbarhause links" (1857).[99]) Krey[100]) nennt sie „die Geschichte des schönen Mädchens, die mit aller Liebe, die ihr entgegengebracht wird, nur spielt und die dann in ihrem Alter einsam ohne Liebe in ihrem unheimlichen großen Hause wohnt und zwischen Goldkisten und Ratten und Spinnweben ein trauriges Ende findet." Das Motiv der entsagenden Liebe wird hier kaum angerührt. Das Schwergewicht liegt auf der Grausamkeit des Mädchens und ihrer gerechten Bestrafung. — Auch die liebevolle Schilderung der trefflichen Erzählerin Lena Wies (in dem gleichlautenden Erinnerungsblatte)[101]) und ihres Milieus weckt in uns eine Art Märchenstimmung.[102])

Storm verklärt zuweilen Frauengestalten poetisch, indem er das Märchen zur Charakteristik heranzieht. Das stille sanfte Wesen der Kaufmannsgattin in „Späte Rosen"[103]), die wie die Goldmarie des Märchens die Sprache der leblosen Dinge zu verstehen scheint, wurde bereits erwähnt.

---

[96]) Werke III, 157.
[97]) Paul Schütze, S. 248.
[98]) Paul Schütze, S. 341.
[99]) Enno Krey, S. 32.
[100]) Enno Krey, S. 32.
[101]) Werke III, 146 ff.
[102]) H. Stamm, Ein Beitrag zu Th. Storms Stimmungskunst, Erlanger Diss. 1914, S. 50.
[103]) Werke II, 40.

Derselbe Vergleich begegnet in der Spätnovelle „Ein Bekenntnis“.[104]) „Es war, als ob die toten Dinge ihr gegenüber Sprache erhielten, als ob sie ihr zuriefen: »Hier in der Ecke steckt noch ein Häufchen Staub . . .«“ Die Güte der jungen Frau erweist sich auch darin, daß sie kranken Kindern Märchen vorliest.[105]) Hier trifft der Vergleich aber auch das eigenartige Zwielicht, in das Storm Frau Elsi mit ihrer beinahe geisterhaft leichten, zum Mystizismus neigenden Art hineingestellt hat. Am ersten Frühlingstage begegnet Frau Elsi ihrem Gemahl im Garten.[106]) Ein Pfauenauge, das auf ihrem Scheitel seine schillernden Flügel ausbreitet, die kleine weiße Katze, die hinter der Schleppe ihrer Herrin einhergeht, abwechselnd jedes Pfötchen hebend und senkend, das alles trägt dazu bei, daß Franz das Ganze wie ein Märchenbild erscheint. Der gleiche Vorgang wiederholt sich mehrere Tage hintereinander und verleiht so dem Geschehen eine ganz mystische Färbung. Sie wird auch dadurch hervorgerufen, daß Elsi bittet, einer Kröte im Garten kein Leid zuzufügen, „denn wer wisse, was hinter jenen goldenen Augen stecke“.[107]) Gratopp,[108]) der die Eidechse aus der Novelle „Im Schloß“ und eine Stelle aus der „Immensee-Einlage „Im Walde“ danebenstellt, deutet die goldenen Augen als Merkmal des Verzauberten. Der Vergleich mit dem Märchen gibt nicht nur ein einprägsames Bild von der jungen Frau, ihrem Wesen und Handeln, das Märchen trägt in erster Linie dazu bei, das Traumhaft-Visionäre dieser Dichtung zu verstärken. Zu diesem Zwecke wird Frau Elsi auf verschiedene Art mit dem Märchen in Beziehung gebracht.

Auch die symbolische Funktion fehlt nicht. Die im Anschluß an das Märchen gestellte Frage[109]) der Frau, ob der Tod zu Häupten oder am Fußende des Patienten gestanden habe, läßt im Leser gefühlsmäßig den Gedanken an ihr eigenes Ende aufkommen.

Ganz ähnlich klingt eine Stelle aus dem „Fest auf Haderslevhuus“, wo Storm wunderbar fein die zarte Gestalt der Dagmar und ihr halb kindliches, halb jungfräuliches Wesen, das den zur Nachtzeit herbeieilenden Ritter ganz in seinen Bann zwingt, charakterisiert[110]): „Hör mich, du Schöne, Unirdische! Mir ist

[104]) Werke VII, 221.
[105]) Werke VII, 218.
[106]) Werke VII, 212.
[107]) Werke VII, 218.
[108]) Gratopp, § 26, S. 41.
[109]) Werke VII, 220.
[110]) Werke VII, 48.

es oft ein Wunder, daß meine Hände dich berühren können; mir ist, als seiest du mein holder Schattengeist, von dem die alten Mären sagen, zwischen Lilien aus dem Mondscheinsee zu mir emporgestiegen." Daß hier nicht Märchen im engeren Sinne gemeint sind, beeinträchtigt die Wirkung nicht.

Endlich begegnet im „Herrn Etatsrat" die Figur der bleichen Dulderin Phia Sternow.[111]) Auch in ihr Bild hat sich etwas von dem ästhetisch Häßlichen, das die ganze Novelle auszeichnet, eingeschlichen. Es ist die Rede von den englischen Willis, die bei Mondschein über die Gräber huschen; „seit dieser Stunde dachte ich mir jene jungfräulichen Geister nur unter der Gestalt der blassen Phia Sternow; aber auch umgekehrt blieb an dem Mädchen selber etwas von jenem bleichen Märchenschimmer haften."

3. Die Sage.

Neben der, bei Gratopp bereits eingehend gewürdigten, Verarbeitung der vielen Einzelmotive aus Sage und Volksglauben stellt der Begriff „Sage" in den Novellen für Storm wesentlich eine Stilfrage dar. Aus dem Wesen und der landschaftlichen Bindung ist seine Vorstellung von der Sage herzuleiten. Vielen schleswig-holsteinischen Sagen wohnt eine leichte Melancholie inne.[112]) Sie spiegelt sich auch in dem Stormschen Sagenbild, wie es die chronikalischen Novellen abzeichnen, wider. Ein gewisser feierlicher, leicht schwermütiger Ernst gibt den Grundton ab. 1879 teilt der Dichter[113]) seinem Freunde Heyse mit, daß er „an einer Geschichte höchst vorsichtig schreibe, deren erste Worte Stimmung und Gangart anzeigen: „Es klingt wie eine Sage". Es muß nun alles so etwas wie aus der Ferne klingen und sich ansehen, lebendig und doch wie aus dem Nebel herausgetuscht." Die betreffende Novelle ist „Eekenhof".

Der Faden einer konsequent durchgeführten Handlung zieht sich immer durch die gesamte Novelle, nur ist er nicht immer gleich deutlich sichtbar, sondern oft von der Sage umwoben. Storms Forderung gemäß macht das Ganze durchaus den Eindruck realistischen Geschehens, das in der Problemstellung im allgemein Menschlichen wurzelt. Und doch gleiten uns die Schicksale der

[111]) Werke VI, 11.
[112]) Müllenhoff, Einleitung LIII.
[113]) Briefwechsel Heyse—Storm, Bd. I, 170; Brief Storms vom 9. Mai 1879.

Menschen oft schemenhaft aus dem Gesichtsfeld. Dieses Dämmerlicht wird durch die, dem Leser nicht sofort aufstoßende, Mischung von Sage und Geschichte oder angeblicher Geschichte hervorgerufen. „Auch war nicht alles Sage",[114]) heißt es in der „Chronik von Grieshuus", „man wußte noch von denen, welche als die Letzten hier gehaust hatten, wo jetzt der Sturm über die Heide fegte. Zum Teil lag es in alten Archiven . . ." — „Sage und halb erloschene Geschichte flechten ihren dunklen Efeu um" den Ort Schwabstedt („Renate").[115]) An irgend einem Termin aus weiter zurückliegenden Jahrhunderten knüpft Storm an, er verankert die chronikalische Erzählung an einem festen Punkte der Vergangenheit. Auf dem Rahmen des zu Beginn der „Chronik von Grieshuus" erwähnten Bildes ist die Jahreszahl 1666 angegeben,[116]) um 1612, als Gödeke Michels und Störtebecker die Meere unsicher machten, soll sich Renates Schicksal abgespielt haben;[117]) die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, „die Zeit, da Herzog Christian Albrecht und der dänische König gemeinschaftlich das Land regierten," wird uns in „Eekenhof",[118]) das 14. Jahrhundert, die Residenzzeit des dänischen Königs Waldemar Atterdag, in dem „Fest auf Haderslevhuus"[119]) genannt. In keinem Falle steht indessen das Geschichtliche im Vordergrund.[120])Es dient lediglich zur Ausmalung des zeitlichen Kolorits.

Storms chronikalische Novellen zeichnet die feinabgestimmte, in ihren einzelnen Teilen kaum hervortretende Mischung zwischen Historie und Sage aus. Geschichtliche oder im Stile des Chronisten wiedergegebene Tatsachen alleine reichen Storm nicht aus. Das Rankenwerk von Sage und Aberglauben umgibt die Handlung, beide Elemente dienen von Anfang an als mitbestimmende Stilfaktoren, am deutlichsten und völlig durchgeführt in „Eekenhof" und „Renate". Storms chronikalische Novellen nehmen damit eine Sonderstellung in dieser Gattung ein. Diese typisch Stormsche Stilmischung verkörpert dem Dichter den Ton der Sage. Ja, es ergibt sich eine teilweise Uebereinstimmung zwischen

---

[114]) Werke VI, 198.
[115]) Werke V, 69.
[116]) Werke IV, 260.
[117]) Werke V, 94.
[118]) Werke V, 230.
[119]) Werke VII, 1.
[120]) Therese Rockenbach, S. 21.

dem chronikalischen Novellenstil und dem literarisch ausgenutzten Sagenstil. Man kann deshalb mit Rockenbach[121]) das Märchen „Der Spiegel des Cyprianus“ (1864/65), in dem der Dichter erstmalig „etwas altertümlich Verjährtes in Stil und Sprache“ darstellt, im weiteren Sinne den chronikalischen Novellen zurechnen; nach Storms eigenen Worten[122]) erscheint es „in dem vornehmen Gewand der Sage“.

Dieser völlig von der Sage her gewonnene Rahmen eignet nur den chronikalischen Novellen. Auch einzelne, meist aus Müllenhoffs Sammlung entnommene[123]) Sagenmotive ordnet der Dichter dem Gesamtcharakter der chronikalischen Novelle ein. So entlehnt er beispielsweise[124]) zur Steigerung der dramatischen Spannung im „Fest auf Haderslevhuus“ Teile aus Müllenhoff Nr. 26 und 29. Das eigentliche Geschehen in der Vorlage läßt der Dichter unberührt. Er übernimmt nur das Aeußere, um damit den chronikalischen Rahmen zu formen.

Auf den Pfaden der Geschichte werden wir in vergangene Zeiten zurückgeführt. Storm läßt uns nun die bald nach einem Geschehen einsetzende Sagenbildung förmlich miterleben. Das Geschehen, in der Form jenes eigentümlichen Gemisches zwischen Historie und Sage, kommt langsam aus der Vergangenheit herauf. In „Eekenhof“[125]) ist die Rede von dem „Schauplatz . . ., auf welchem diese Schatten der Erinnerung einst in lebendiger Gestalt vorübergingen.“ Der Dichter hält diese Gegend für den Ort der Handlung, „nicht etwa, weil es dort vor Jahren noch in selten ausführlicher Ueberlieferung erzählt wurde; aber es ist nachweisbar von Geschlecht zu Geschlecht bis in die Gegenwart heraufgeklommen, und wenn wir die Stufen wieder abwärts steigen, so treffen wir auf den ersten Erzähler, dessen Name in dem noch erhaltenen Kirchenbuche verzeichnet steht, der nicht nur die Uhr des alten Herrenhauses im Dorf noch hat schlagen hören, wenn just die Luft nach dieser Richtung wehte . . .“

Aehnlich in der „Chronik von Grieshuus“[126]): „ein Aberglaube schwebte über dieser Heide, der letzte Schatten eines düsteren Menschenschicksals, womit ein altes Geschlecht von der Erde verschwunden war.“

[121]) Therese Rockenbach, S. 11.
[122]) Werke VIII, 236.
[123]) Gratopp § 5, S. 7 ff.
[124]) Gratopp § 5, S. 9.
[125]) Werke V, 228.
[126]) Werke VI, 198.

Gleich werden aber auch straffere Fäden gezogen; von der nebelhaften Ueberlieferung, die sich gerüchtweise gibt, geht es zur historischen Wirklichkeit: „Auch war nicht alles Sage; man wußte noch von denen, welche als die Letzten hier gehaust hatten, wo jetzt der Sturm über die Heide fegte. Zum Teil lag es in alten Archiven, und es kam jeweilig bei dem Aufsuchen eines vergrabenen Dokumentes mit diesem oder jenem Brocken an das Tageslicht; anderes hatten die Augen der damals Lebenden gesehen, oder ein Wort, ein Ton, den man zu deuten wußte, hatte hier oder dort die Luft ihnen zugetragen; und an Winterabenden, hinter dem Bierkrug wie am Spinnrad, nicht nur im Dorfe, auch drüben in der Stadt, saß man beisammen und erzählte und fügte scheinbar sich Fernliegendes an einander, von den Urahnen herab bis fast an den heutigen Tag".

Auch in dem, nicht unter die chronikalischen Novellen zu zählenden „Schimmelreiter" ruft die Mischung zwischen Sage und Wirklichkeit den eigenen Reiz des Werkes hervor. Der berichtende Gewährsmann des Dichters, ein alter, aufgeklärter Schulmeister, befleißigt sich naturgetreuer Wiedergabe. Deshalb muß er das mit der ganzen Gechichte auf das engste verhaftete „Spukhaft - Unheimliche"[127]) und die in der zweiten Hälfte zugrunde liegenden Sagen und Gerüchte mit berichten. „Auch im Munde dieses Mannes, der doch mindestens ein Zweifler ist, wirkt sie (die Geschichte vom „Schimmelreiter") übrigens so packend und überzeugend, daß man dem seltsamen Erzähler, der als einstiger studierter Theologe seine Dorfgenossen an Bildung und Weltkenntnis überragt, mit atemloser Spannung lauscht und ganz vergißt, wieviel sich vom Standpunkt des kühlen Verstandes gegen seinen Bericht vorbringen ließe."[128])

Hier offenbart sich der Realist Storm, der über die Geschichte vom Schimmelreiter wirklichkeitsgetreu, d. h. vom Standpunkt der Marschbewohner aus gesehen, also mit Einschluß des Sagenelementes, berichtet. Gleichzeitig aber berührt sich die Schilderungskunst des Dichters hier mit der Tendenz der Romantik. Wie sie „sieht auch Storm einen poetischen Schein um Menschen und Dinge. Nicht mit realistischer Aufdringlichkeit will er sie uns vor Augen stellen, sondern in einer gewissen verhüllenden Entfernung. Es ist, was Jensen als „das Unbestimmte, Verschlei-

[127]) Paul Schütze, S. 336.

[128]) Paul Schütze, S. 336.

erte, uns mit den Augen eines Mittagsgespenstes schweigend Anblickende" seiner Dichtungen bezeichnet."[129])

Um lange zurückliegende Ereignisse breitet die Sage ihre hüllenden Arme. Sie schlägt die Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart. „So gehe noch heute die Sage", heißt es in „Aquis submersus".[130]) Manchmal aber ist auch sie zum Teil schon erloschen, wie in „Eekenhof"[131]) und im Fest auf Haderslevhuus"[132]): „ . . . es stand noch einer zwischen ihnen, von dem jede Kunde fast verschollen scheint". Oder die Sage überwuchert die historischen Bestandteile, wie in der zweiten Hälfte des „Schimmelreiters" und in „Renate", wo „Sage und halb erloschene Geschichte"[133]) sich ergänzen. Dadurch wirft der Dichter außer der Manuskripttechnik ein Stilmittel in die Waagschale, welches den altertümlichen Charakter der chronikalischen Novelle treffsicher zum Ausdruck bringt. Die Betonung des Alters der Sage läßt das Geschehen zeitlich zurückgleiten.

Denselben Zweck erfüllt der Schluß der Chroniknovellen. Storm erzeugt die Sagenstimmung, indem er am Ende die zuvor geschilderte Handlung in den Schleier der Vergangenheit und des Vergessens hüllt. „ . . . der Zufall, der uns vergönnt hat, das Bahrtuch über einem verschollenen Menschenleben aufzuheben, lüpft es noch einmal; wenn auch weniger, als manche, die dies lesen, wünschen mögen" beginnt der abschließende Rahmenteil von „Renate".[134]) Gerüchte bilden sich, über ein graues Pferd, das Sonntags am Tor des Pfarrhofes angebunden sei[135]) und über die Schwabstedter Hexe, die während des Gottesdienstes in das Dorf reite.[136]) Damit ist der Rahmen geschlossen und die Beziehung zum Hauptteil hergestellt. Der von Heyse[137]) als opernhaft empfundene Schluß des „Festes auf Haderslevhuus" beendet die Novelle zu jäh. So verliert der letzte Satz seine vom Dichter gewollte Stimmungswirkung: „Die Geräusche, die ihre Schritte machten, sind seit Jahrhunderten verhallt und werden nimmermehr gehört werden."[138]) Der Leser steht hier noch zu sehr unter

[129]) Paul Schütze, S. 375. (Vergl. Jensen a. a. O.)
[130]) Werke IV, 260.
[131]) Werke V, 229.
[132]) Werke VII, 1.
[133]) Werke V, 69.
[134]) Werke V, 130.
[135]) Werke V, 134.
[136]) Werke V, 135.
[137]) Briefwechsel Heyse—Storm, Bd. 2, S. 148.
[138]) Werke VII, 72.

dem Eindruck der dramatischen Ereignisse, als daß ihm dieses zeitliche Hinausschieben der Handlung aus dem Stil heraus glaubhaft gemacht werden könnte.

Besser kommt es in „Aquis submersus“[139]) zum Ausdruck: „Sein Name gehört nicht zu denen, die genannt werden; kaum dürfte er in einem Künstlerlexikon zu finden sein; ja selbst in seiner engeren Heimat weiß niemand von einem Maler seines Namens.“ Zwar wird das von ihm gemalte große Lazarusbild noch in der städtischen Chronik erwähnt, aber das Werk selbst ist zu Anfang des 19. Jahrhunderts verschwunden; es scheint, als sei auch es in den Fluten der Zeit und der Vergessenheit versunken.

Das mustergültigste Beispiel aber gibt wieder „Eekenhof“ ab. Diese aus dem Dämmerlicht emporgestiegene Geschichte taucht förmlich wieder in die Dämmerung zurück.[140]) Nur das zerfallende einsame Haus und der innerlich gebrochene Herr Hennike, der über die Vergangenheit nachsinnt, bleiben bis zuletzt. „Wenn die Dorfkinder, vom Felde herkommend, hier vorüber gingen, haben sie sich scheu von ferne die regungslose Greisengestalt gezeigt und heimlich unter einander flüsternd ihren Weg verfolgt, denn ein unsicheres, aber furchtbares Gerücht ist in den Bauernstuben umgelaufen: es seien die Schattenhände der toten Frau gewesen, die Herrn Hennickes Kraft gebrochen hätten.

Und so in seiner Einsamkeit ist er bis an die äußerste Grenze des Menschenlebens gelangt. Von Heilwig aber und dem blonden Reiter hat sich jede Spur verloren.“[141])

In „Renate“ wird der sagenhafte Charakter auch durch das Auftreten der alten Mutter Pottsacksch im einführenden Rahmenteil verstärkt. Sie, die dem Dichter die erste Kunde von der Schwabstedter Hexe gibt, hat Storm absichtlich in enger Anlehnung an Müllenhoffs Sage Nr. 298 gezeichnet.[142]) Diese handelt von einem alten Weibe gleichen Namens, das „hexen und Wetter machen“ konnte. Die Stormsche Mutter Pottsacksch wirkt wie eine richtige Figur der Volkspoesie.

Mit all diesen Stilmitteln: Betonung des Alters der erzählten Sagen, Wahl der berichtenden Personen, Manuskripttechnik,

[139]) Werke IV, 336.
[140]) Paul Schütze, S. 277.
[141]) Werke V, 271.
[142]) Therese Rockenbach, S. 41.

schafft der Dichter von vornherein eine dem chronikalischen und Sagencharakter dienende Grundstimmung. Storm erreicht durch diesen sagenhaften Grund und Rahmen, der das Tatsächliche in das helle Licht realistischer Schilderungskunst stellt, das Sagenelement aber dazwischenschiebt und beides zu einem stilistisch einheitlichen Ganzen zusammenfaßt, die Wirkung, die er selbst forderte. Er macht Keller[143]) auf sein neuestes Werk „Eekenhof" aufmerksam, „das in betreff der Oekonomie des Ganzen wie der Ausführung ein ziemlich heikel Ding gewesen ist. „Es klingt wie eine Sage", diese ersten Wort bestimmen Stimmung und Gangart; es mußte so aus dem Nebel herausgetuscht und, wenn es mir zu nahe auf den Leib rückte, kräftig wieder zurückgeworfen werden. Manche gedachte oder schon geschriebene Szene wurde hinter die Kulissen geschoben und dann darauf hingearbeitet, daß nur die Reflexe davon vor dem Zuschauer auf die Bühne fallen."

Die Feinheit der zur Erzielung solcher Mittel erforderlichen Technik beweist die Abtönung der Tempora, wie sie vor allem in „Eekenhof" zur Geltung kommt. Köster, einer der gründlichsten Kenner des Stormschen Stils, nennt es[144]) „das sprachliche Meisterwerk Storms". „Und ein besonderes Geheimnis des Stils liegt in der Verwendung der Tempora der Vergangenheit. Dadurch, daß der Verfasser unablässig, aber mit unbeirrbar richtigem Gefühl wechselt zwischen Imperfektum, Perfektum und Plusquamperfektum, rückt er die Ereignisse dem Leser bald ferner, bald näher. Sie werden dadurch bald deutlicher, bald undeutlicher; und es entsteht jener Traumeszustand, den der Dichter schon mit den ersten Worten kennzeichnet: »Es klingt wie eine Sage.«"

Schließlich hat das heimatliche Element diesen Stil stark befruchtet und ihm das besondere Gepräge aufgedrückt. Sämtliche chronikalischen Novellen spielen in Storms Heimat und nehmen deshalb eine eigene Stellung innerhalb der Chroniknovellen ein.[145]) Nicht nur die Menschen und Charaktere, auch Grundstimmung und Rahmen sind ganz norddeutsch. Peyn[146]) weist darauf hin, daß skandinavische und schottische Dichter, gemäß der Eigenart der nordischen Landschaft, das Düstere und Dunkle bevorzugten. Den gleichen Gehalt, untermischt noch mit

[143]) Briefwechsel Storm—Keller, S. 52. Brief Storms vom 20. Sept. 1879.
[144]) A. Köster, Prolegomena zu einer Ausgabe der Werke Theodor Storms, S. 70.
[145]) Therese Rockenbach, S. 8.
[146]) B. Peyn, S. 199.

einer leichten Melancholie, besitzen Storms chronikalische Novellen. Zwischen Landschaft und Sage und somit auch dem von ihm ausgebildeten chronikalischen Stil besteht für Storm eine organische Beziehung. Charakteristisch dafür ist der einführende Rahmenteil in der „Chronik von Grieshuus".[147]) Der Dichter führt uns zuerst in die heimatliche Heide und erzählt dann: „Ich saß schon eine Zeitlang auf den Bänken unserer Prima, als ein stürmischer Oktobernachmittag mit seiner nordischen Sagenstimmung mich herausgelockt hatte; kein Tier ließ sich sehen, der feine Sand flog in Wolken vor mir auf; nur einmal huschte ein grauer Vogel über den Weg und verschwand in einer Ritze des seitwärts laufenden Steinwalles. Nach ein paar Stunden erreichte ich ein kleines Dorf; . . ."

---

[147]) Werke VI, 195 f.